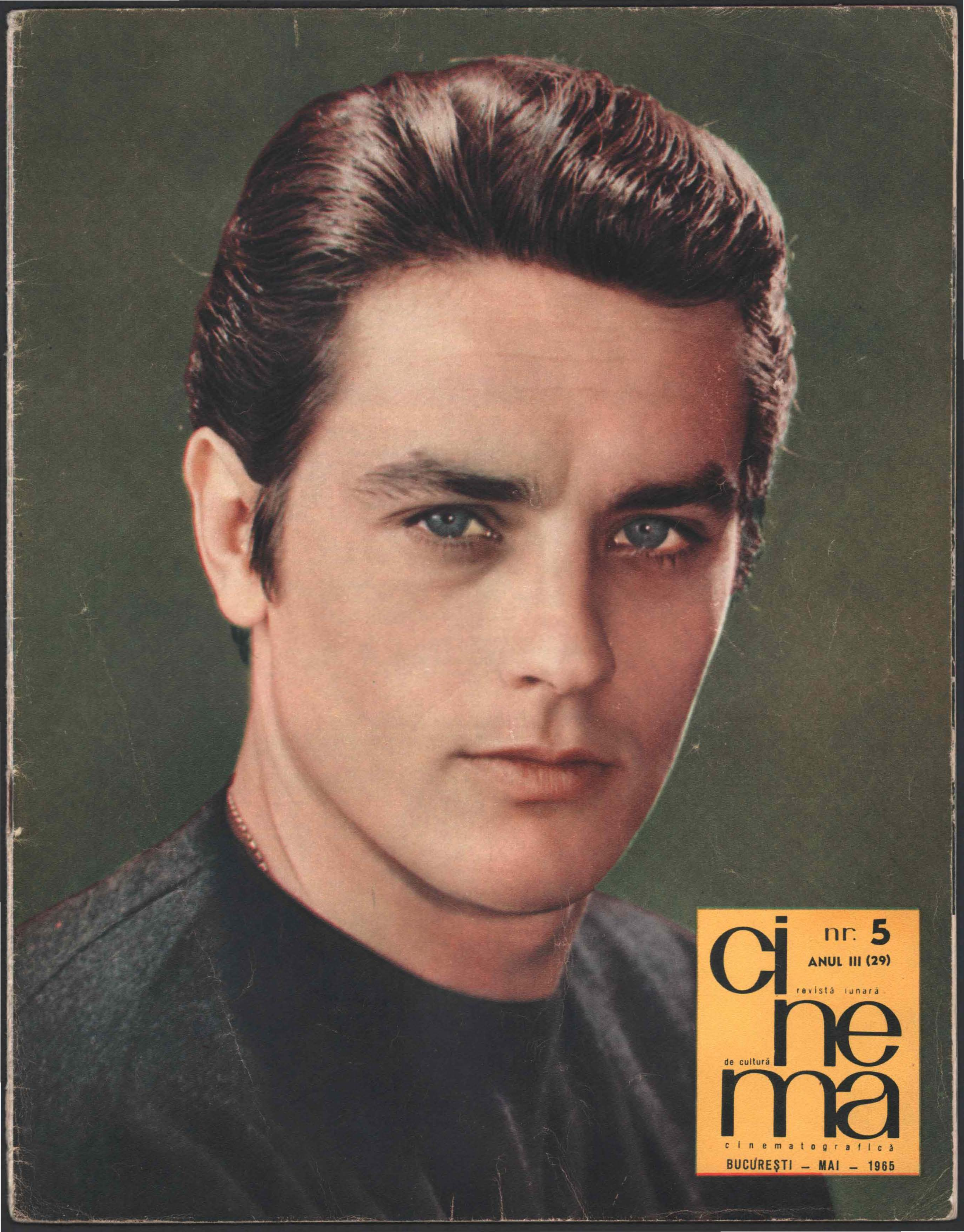


nr. 5
ANUL III (29)
ci
revistă lunară
ne
de cultură
ma
cinematografică
BUCUREŞTI – MAI – 1965



# PROCESUL ALB

Filmul realizat de Iulian Mihu, după romanul („Șoseaua Nordului") și scenariul (Procesul alb) lui Eugen Barbu, se află în stadiul definitivării (imaginea Aurel Samson).



1
Procesul alb îi facilitează talentatului actor Toma Caragiu o reîntîlnire cu iubitorii filmului. Consacrat ca interpret al unor personaje negative, el izbutește într-un rol de redusă întindere o creație deosebită.

2
Eternul june-prim Iurie Darie a îmbrăcat în Procesul alb veșmintele unui tînăr muncitor într-un rol de o factură cu totul nouă pentru el.



3
Lica Gheorghiu și Gheorghe Dinică întregesc galeria eroilor pozitivi din filmele noastre, printr-o interpretare modernă, convingătoare...



4
Cunoscut cu precădere ca actor de teatru, George Constantin joacă simultan în două filme: La porțile pămîntului și Procesul alb.

# UN UNIVERS DE INVESTIGAT

# ŞANTIERUL

Nu-i tocmai lesne să vorbeşti despre o categorie de filme care, din cîte ştim, n-a fost definită ca atare pînă-n prezent, încît însăşi tentativa de a-i găsi o denumire generică poate să pară, pe bună dreptate, riscantă. De fapt, avem de-a face cu o grupare tematică mai cuprinzătoare decît s-ar crede: orice peliculă (ne gîndim la producţiile artistice) care exaltă virtuţile constructive ale omului, de la întemeierea unui cămin la edificarea unei hidrocentrale, de la coliba robinsoniană la racheta interplanetară, şi-ar avea locul în limitele respectivei categorii.

În ciuda eclectismului aparent, aici s-ar putea întîlni, între altele, opere inspirate de activitatea unui şantier arheologic, a unei cooperative agricole, a unei expediţii antarctice; defrişarea de pămînturi virgine, construirea de diguri sau de căi ferate, străpungerea unui mare tunel submontan, modificarea traiectoriei unei colectivităţi umane — iată doar cîteva exemple, la întîmplare, din noianul de subiecte imaginabile.

Asemenea acţiuni de pionierat (termen posibil într-o eventuală definiţie) au darul de a pune în lumină una dintre caracteristicile importante ale omului social: perpetua aspiraţie spre întreprinderi novatoare, implicînd bucuria, necesitatea creaţiei. Evident, sensul şi funcţia lucrărilor de această factură variază în raport cu planul istoric, cu unghiul filozofic — într-un cuvînt, cu concepţia generală a realizatorilor. Totuşi, în ciuda deosebirilor fundamentale, putem stabili o anumită parentitate de gen pe linia sus-amintită, între producţii cinematografice din zone şi epoci diferite.

Prin această prismă — exclusiv prin ea — La belle équipe (Duvivier, 1935) poate fi asociată, de pildă, cu The Giant (George Stevens, 1955) sau Cîntec despre eroi (Joris Ivens, 1932), cu La meilleure part (Yves Allégret, 1953), deşi în filmul lui Duvivier ese vorba despre un grup de şomeri care, cu banii cîştigaţi la loterie, deschid o cîrciumioară la Paris, — în cel al lui Stevens, despre evoluţia unei familii texane, de la caii sălbatici la boomul petrolifer, — pe cînd documentarul artistic al lui Ivens redă elanul constructorilor Magnitogorskului, iar pelicula lui Allégret poetizează discret atmosfera de pe şantierul unui baraj hidraulic în Franţa postbelică.

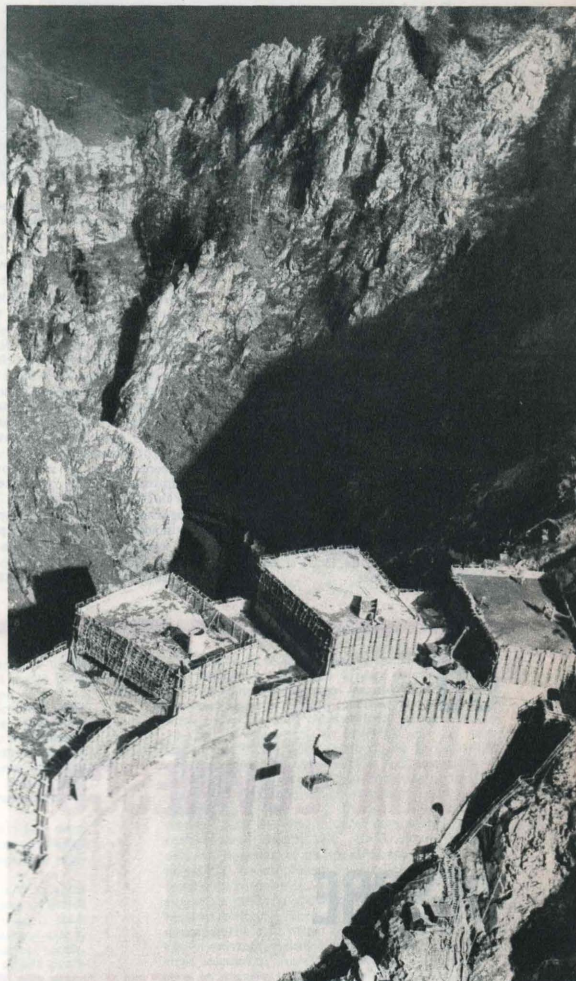
Bilanţul filmelor de acest gen, fie chiar aproximativ, va indica preponderenţa netă a cinematografiei din acele ţări în care deschiderea de drumuri noi în toate domeniile de activitate este — dacă se poate spune aşa — inerentă structurii sociale respective. Grandiosul proces de transformare a naturii, activitatea creatoare a maselor pe drumul socialismului constituie o inepuizabilă sursă de inspiraţie artistică, o adevărată mină de subiecte generoase pentru oamenii ecranului. De aceea, mi se pare greu de explicat slaba atenţie (eufemism evident) pe care i-o acordă cineaştii români, cu o perseverenţă demnă de o cauză mai bună. Este de-a dreptul penibil să observăm că, la ora de faţă, cea mai meritorie realizare pe această linie continuă să fie ... Răsună valea (Paul Călinescu, 1949).

Oare ceea ce se întîmplă de aproape două decenii de-a lungul şi de-a latul ţării — de la Bicaz la Argeş, de la Galaţi la Işalniţa, de la Paroşeni la Sîngeorgiu de Pădure, de la Slatina la Turnu Măgurele — ca să cităm doar cîteva proeminenţe din strălucita onomastică a noii Românii — merită mai puţină atenţie, din partea scenariştilor şi regizorilor noştri, decît puerilele confecţii sentimentale cu localizare balneo-climaterică, la cele mai diverse temperaturi? Oare formidabila varietate de situaţii, de tipuri, de caractere vizibile „cu ochiul liber" pe toate şantierele patriei, nu stîrneşte nici o urmă de interes în rîndul realizatorilor de la noi, printre care se numără talente autentice? Poate că în această reţinere un rol nu dintre cele mai neînsemnate îl joacă teama de „probleme" — ştiut fiind că lucrările artistice care înfăţişează aspecte majore ale actualităţii au de înfruntat adesea rigorile unor precauţii exagerate, niscaiva „stasuri" ad-hoc, potrivit cărora luminile şi umbrele trebuie să se găsească într-un echilibru foarte precis, ca şi zîmbetele şi lacrimile (în genere este contraindicat să se abordeze probleme importante în modul surîzător), ca şi entuziasmul şi melancolia, ca şi viaţa de colectiv şi problemele particulare. Pentru a evita, probabil, neplăcerile unor asemenea „reţetare farmaceutice" (ele ar putea fi scoase din uz, cu un pic de efort şi de bunăvoinţă), cineaştii noştri preferă nu o dată calea minimei rezistenţe, oferindu-ne numeroase anecdote filmate, cu pretenţii de actualitate, sau evocări nu întotdeauna suportabile.

Fiindcă veni vorba, mi se pare că filmul „de pionierat" ar putea investiga şi el trecutul istoric, de preferinţă — mai apropiat. Contemplînd nu demult poemul în alb-negru al regretatului Robert Flaherty, Poveste din Louisiana, nu mă puteam opri să mă gîndesc că n-avem măcar un singur scenariu inspirat de „perioada eroică" a industriei petrolului românesc, deşi, dacă nu mă înşel, parcă s-a întîmplat şi pe la noi cîte ceva, în sectorul cu pricina... Există, între altele, o remarcabilă carte a lui Radu Tudoran, intitulată „Flăcări" — din care, cu oarecare osteneală, s-ar putea obţine cîteva proiecte de ecranizări, ceva mai interesante, cred, decît Neamul Şoimăreştilor (ironia vizează exclusiv calitatea scenariului).

Semnatarul acestor rînduri n-are nici căderea, nici pretenţia de a face recomandări, de a rosti sentinţe şi adevăruri infailibile: asta-i treaba oamenilor de specialitate. Sînt, pur şi simplu, opiniile unui fidel al ecranului, îngrijorat şi el ca şi alţii — şi nu de azi de ieri — de lunga perioadă infantilă prin care a trecut arta noastră cinematografică.

Dan DEŞLIU



**În strălucitele înfăptuiri ale României noi, Hidrocentrala „Gheorghe Gheorghiu-Dej" de pe Argeş se situează pe un loc de frunte**

# RENÉ CLAIR porneşte la lucru

Uneori ajunge să scrii o singură Poezie, să pictezi un singur Tablou ca memoria omenirii să te înregistreze cu recunoştinţă şi veneraţie. Marele Carl Dreyer e omul unui singur film: *Pasiunea Ioanei D'Arc.* René Clair însă creează de peste patru decenii, cu o constanţă şi fertilitate uimitoare, capodopere. Şi iată-l printre noi, lucrînd cu noi. E o ocazie nesperată să înţelegi mai complet acest fenomen: Clair.

Desigur, artistul e judecat după opera finită. Desigur, din fericire, harul scapă tuturor obligaţiilor de a se explica, de a fi analizat, el nu poate fi măsurat cu talentometrul. Şi experienţa muncii artistului, chiar refăcută pas cu pas, nu poate da acelaşi rezultat ca o experienţă fidelă de laborator.

„Filmul meu e complet gata. Trebuie numai să-l scriu pe peliculă". Cînd l-am auzit pe Clair, în perioada discuţiilor preliminare începerii coproducţiei *Serbările galante*, repetînd cunoscutele lui cuvinte, ele m-au amuzat o dată mai mult, ca o simplă butadă. Urmărind cum îşi realizează filmul, am înţeles că nu era vorba de un joc gratuit de cuvinte. Toate problemele regizorului erau perfect conturate şi soluţionate. Ştia într-adevăr precis *ce* are de făcut şi *cum* trebuie să procedeze.

Dar care sînt secretele lui? Iată:

### „PRIMUL SECRET"

pe care am izbutit să i-l „furăm". Clair e un mare cineast pentru că-şi cunoaşte formidabil meseria. De la A — de la scenariu — pînă la Z — la montaj.

Scenariul *Serbărilor galante* îi aparţine lui Clair, care a lucrat la el doi ani. Se ştie că e vorba de o farsă istorică despre războiul dintre o tabără de asediaţi, mercenari conduşi de un mareşal, D'Allenberg şi asediatorii prinţului Beaulieu. Războiul se termină printr-o scenă de împăcare generală şi de felicitări reciproce imortalizate într-un important tablou. Aceasta, în timp ce omul de rînd, ţăranul tîrît fără voia lui în război, se întoarce singur în sat. Căci, spune sarcastic ultima replică a filmului, rostită de vocea Istoriei oficiale: „Istoria nu se interesează de eroii obscuri".

Scenariul nu e senzaţional prin ineditul său şi nici nu epatează prin strălucit e jocuri de cuvinte. „Cinematograful, spune Clair, e prodigios prin aceea că e o mare artă populară. În scenariu mă străduiesc să scriu dialogurile cît mai simplu, ca să fiu înţeles de toată lumea. Pentru mine, lucrul cel mai important nu e cuvîntul, ci imaginea".

A transforma cuvîntul în imagine e pentru mulţi, prea mulţi realizatori o experienţă de alchimie la care pot da greş. La Clair e vorba de cu totul altceva, de o foarte precisă ecuaţie chimică, ale cărei elemente îi sînt perfect clare şi ale cărei reacţii logic înlănţuite sînt întocmai prevăzute.

Şi acum

### „AL DOILEA SECRET"

al lui Clair: creatorul e dublat de un excelent gospodar, poetul, de un organizator. Sistematic şi eficient sînt trecute în revistă toate elementele de care are nevoie pentru a-şi materializa ideea, de la sabie la personaj. Sau, ca să fim în nota filmului, pînă la găină. Căci unul din „personajele" importante ale *Serbărilor* este o găină rătăcită în tabăra flămînzilor asediaţi. Pînă şi traseul prin Place d'Armes a nefericitei păsări urmărite de privirile hămesite ale mercenarilor a fost studiat cu minuţiozitate. Două zile la rînd doi quasi-septuagenari, marele Clair şi marele scenograf Wackewicz împreună cu echipa romînă şi-au bătut capul cum să rezolve problema aceasta aparent neînsemnată.

În perioada de demarare a filmului, totul trebuie pus la punct. Şi, doar se ştie, e un film de anvergură, cu 800 de personaje, un film care cere realizarea unui cadru istoric special în care aceştia vor evolua.

Sîntem faţă în faţă cu

### „AL TREILEA SECRET"

Cineast pînă în vîrful unghiilor, Clair ştie că înainte de toate filmul

**Prima sarcină a lui Dem Rădulescu la filmul** *Serbările galante:* **proba.**



# CU HORIA LOVINESCU DESPRE FILM ŞI CONTEMPORANEITATE



Rezistenţa politicoasă cu care dramaturgul Horia Lovinescu întîmpină argumentele mele întru convingerea utilităţii unei discuţii despre film cu un om de teatru, se topeşte greu. Argumentăm şi contraargumentăm. Şi, de fapt, am şi început discuţia:

— Filmul nu ţine de temperamentul unui popor aşa ca muzica, literatura, pictura — spune, la un moment dat.

— *În schimb e legat de gradul de cultură al unui popor, tocmai prin aceea că e o artă de sinteză.*

Nu mi se dă dreptate:

— Ceea ce e necesar unui film bun — sub aspectul bagajului de cultură — poate fi uşor asimilat. Nu cred că un popor care nu are o mare tradiţie culturală nu poate face filme bune. În măsura în care acel popor poate lua contact cu tradiţiile cinematografice mondiale, în măsura în care îşi va forma o cultură cinematografică proprie, lucrul e posibil.

— *Vreţi să spuneţi poate, că mai mult decît orice artă, filmul se învaţă...*

— Sigur! Unui popor i-ar fi poate mai greu să-şi formeze muzica, literatura, pictura... Dar e de ajuns să se creeze condiţii prielnice cinematografiei şi în scurt timp, apar filme de valoare mondială.

Rezistenţa politicoasă a rămas undeva, foarte departe. Discutăm despre o anume lipsă de interes faţă de film invocată, în chip de argument, pe la începutul discuţiei. Aflu că de fapt nu este o lipsă de interes, ci de o rezervă firească, care urmează unele experienţe nesatisfăcătoare. Scenariile narative, scenariile-poveşti sînt acelea care nu-l interesează, nu filmul:

— Poate pentru că sînt om de teatru... Dramaturgia caută să exprime într-o idee adevărul şi nu verosimilul. Verosimil poate să fie numai aspectul superficial al realităţii...

— *Dar filmul modern utilizează tot mai rar formula-poveste, apropiindu-se, cred, de dramaturgie, tocmai prin concentrarea datelor lui la esenţial.*

— Totuşi filmul ajunge mai greu decît dramaturgia la acea concentrare necesară comunicării de idei. Dovadă numărul restrîns de filme cu adevărat realizate. Spun „restrîns" faţă de producţia mondială.

Problema scenariilor se abordează aproape de la sine. Întreb şi mi se răspunde:

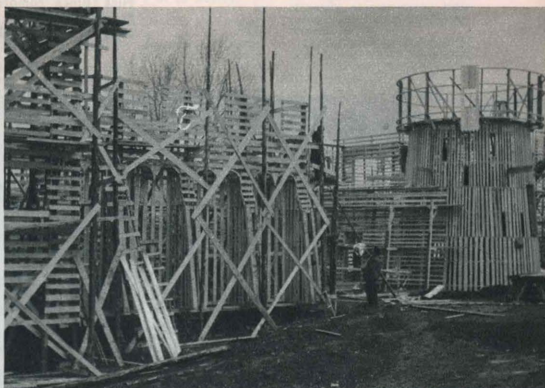
— Nu cred în regizorul care transpune în imagini, „tel quel", un material scris de altcineva. Nu ştiu, eu aş vedea scenariul ca un libret de pantomimă sau de balet. Concentrat pe ideile directoare, pe momentele-cheie. Un asemenea libret, cum îi spun eu, poate să fie dezvoltat — se poate recurge la un dialoghist, dacă e nevoie — şi dus mai departe de către regizor, pentru că el este, în ultimă instanţă, adevăratul creator al filmului... Există un moment poetic, de intuiţie artistică a lucrului pe care-l ai de spus, pe care-l numim, comun, inspiraţie. Nu există artă care să nu aibă acest moment de inspiraţie şi nu cred în artistul care n-are intuiţia fulgurantă a lucrului pe care îl are de spus. Dacă vorbim de film ca artă, atunci cineva trebuie să aibă senzaţia că moare dacă nu face filmul acela. Acela şi nu altul sau altul. Mai simplu spus, pentru ca să faci artă, trebuie să ai ceva de spus. Ce spun eu acum nu-i o noutate... s-a mai spus. Dar poate e bine să fie repetat. Fiecare creator — şi nu numai, fiecare om — îşi are universul lui, bagajul lui interior. În acest bagaj interior există o linie directoare care se transformă într-o concepţie

e o artă colectivă care depinde enorm și de colaboratorii săi. Experimentatul regizor știe să-i aleagă, să-i îndrumeze și... să-i asculte. Secunzii săi sînt Vallin, vechiul lui partener și regizorii romîni Gheorghe Vitanidis (autorul recentului *Gaudeamus*) și Petre Popescu (colaboratorul lui Colpi la *Codin*). Acum la Buftea se lucrează „pe brînci". O muncă puțin spectaculoasă, obositoare. Desigur, munca la un film e foarte complexă și solicită incontinuu toate forțele care concură la ea. Dar există pe rînd etape de „supremație" a unuia dintre colaboratorii regiei. Acum e marea perioadă a scenografilor. Clair și-a ales un colaborator vestit. Costumele și decorurile sînt semnate: Wackewicz. Alături de acesta lucrează talentatul arhitect Marcel Bogos iar, pentru costume, Georgette Fielon și Nely Grigoriu.

Să începem cu costumele. De data aceasta Clair nu va mai primi (cum ne-a povestit că s-a întîmplat după vizionarea *Marilor manevre*) zeci de scrisori care să-i atragă atenția că în costumele militarilor s-a strecurat o „gravă eroare": steluțele erau albe în loc să fie roșii. (De altfel, față de memoria șovăitoare a unor pensionari existau documentele de arhivă studiate cu minuțiozitate de echipa lui Clair). Acum costumele, respectînd un anumit stil al epocii sînt de fapt creații nelegate de istorie. Doar *Serbările galante* e un film pseudo-istoric. De aceea criteriile după care au fost concepute costumele celor două tabere sînt mai mult de ordin decorativ. În armata lui Beaulieu domină albul iar cele cinci feluri de costume ale ostașilor lui D'Allenberg au un colorit mai întunecat, mergînd pînă la negru, nuanțe mai potrivite cu mediul fortăreței.

„Am fost surprins — povestește Marcel Bogos, de marea atenție pe





**Scenografic, *Serbările galante* se desfășoară în cadrul specific secolului XVIII din Franța. Castelul D'Allenberg (a cărui construcție se realizează după schițele lui G. Wackewicz) se înalță cu repeziciune pe terenul din jurul Studioului Buftea.**

care Clair o acordă scenografiei. Discută cu scenograful ideile lui înainte ca acesta să-și realizeze propunerile. Și intervine cu indicații foarte competente și folositoare, dela schiță pînă la faza finală. Preferă detaliul rafinat și simplu. Somptuozitatea e folosită cu multă măsură și numai acolo unde e legată de atmosfera galanteriei de curte".

În definitiv, ce cere Clair scenografiei? „Să creeze o ambianță cît mai conformă cu atmosfera filmului. Chiar dacă, uneori, păcătuiește față de realitatea strictă. Tot astfel și în *Marile manevre*, amintește regizorul, nu am folosit în mod deliberat mașini, deși ele existau în perioada respectivă, ci trăsuri. Pentru că se potriveau mult mai bine cu romantismul filmului".

Marele poet Clair, finul creator al stilului unei epoci, urmărind realizarea decorurilor, a dispus ridicare concomitentă a exterioarelor și interioarelor. În felul acesta, în cele trei luni consacrate turnării filmului, se va putea lucra fără întreruperе, independent de condițiile atmosferice. Și așa ne-am lovit de

## „AL PATRULEA SECRET"

De ce a preferat Clair să se construiască decorul lîngă studiou? De ce — pereții decorurilor sînt mobili? De ce decorurile sînt construite la limita de acoperire a cadrelor pe care le va filma și pe care le cunoaște cu mare precizie dinainte? Pentru că e mai eficace și economic. Fantezia, faimoasa fantezie și eleganța rafinată a creației lui Clair ca și fantezia dantelată a Turnului Eiffel (pe care l-a filmat de altfel) e dublată de precise calcule tehnico-economice.

*

Ce ne va dezvălui nou Clair în etapa viitoare de realizare a filmului? Cum turnează? Cum lucrează cu actorii? Cu operatorii? Sîntem la fel de curioși — și de interesați — ca și dumneavoastră.

**Maria ALDEA**

---

despre viață. Universul fiecăruia se organizează în jurul acestei concepții despre viață. Deosebirea între omul de pe stradă și creator începe în momentul în care acest univers se fixează pe niște refrene interioare, pe niște motive. Toți creatorii mari au avut — și au — un număr restrîns de motive la care revin.

— *...Antonioni și Fellini...*

— Nu poți spune orice, nu poți să scrii orice. Numai ceea ce a căpătat carne în interiorul tău și constituie punctele tale de sprijin...

— *...Caragiale... Ionescu... Dostoievski... Brecht... Gorki...*

— Aceste motive pe care le și uiți sau ți se pare că le uiți, dar care trăiesc în tine și-ți revin...

— *...Țuculescu și formele lui Brîncuși care revin, mereu, devenind mereu altceva...*

— Ele se nasc din ciocnirea cu viața, capătă o putere tiranică asupra ta, te preocupă pînă la obsesie... Ce am de spus? Că viața e frumoasă? Asta e o constatare. Că copiii trebuie să fie respectuoși față de părinți? Asta ține de pedagogie sau de etică...

— *Dar că „viața e frumoasă", asta poate să fie un crez al cuiva.*

— Din momentul în care pornesc să-mi demonstrez crezul, din momentul în care ideea că viața e frumoasă mă preocupă și îmi devine necesar s-o spun, se poate vorbi despre artă... În cinematografia noastră, cred că hiba principală de care ne ciocnim este că nu reușim să urcăm pînă la sfera procesului de creație. Ne oprim la un simulacru de proces de creație. De altfel asta se întîmplă și în alte domenii ale artei, dar cred că în cinematografie devine mai evidentă, poate, din cauza acelui specific cinematografic care presupune cu totul alte condiții de creație, alte mijloace de exprimare... Nu-i posibil să pregătești cinci ore latura tehnică a unei filmări și numai cinci minute latura artistică.

— *Vă gîndiți la condițiile în care actorul e obligat să-și trăiască bucățica lui de rol, desprinsă de întregul ei. La lipsa de continuitate în trăire, la prezența unei echipe numeroase. Dar toate astea sînt inerente unei filmări și actorii sînt obișnuiți...*

— Mă gîndesc că o stare de spirit nu se creează așa ușor. E nevoie de un climat creator, de un fel de prietenie creatoare care trebuie să existe între actori și regizori, pe baza lucrului pe care îl au de făcut împreună. În teatru există lecturile, repetițiile la masă, discuțiile, propunerile care vin și de o parte și de alta și chiar așa, nu întotdeauna lucrurile ies așa cum ar trebui. Mă îndoiesc că un actor își poate trăi rolul pe baza unor indicații sumare, primite înainte de filmare. Numai dacă e un actor excepțional înzestrat. Dar atunci nu mai datorează nimic regizorului...

— *Italienii au folosit în nenumărate filme omul de pe stradă. Credeți că acei actori neprofesioniști erau în același timp colaboratorii apropiați ai regizorului?*

— Nu știu. Dar sînt convins că nu s-ar fi ajuns la acel moment de frumoasă tensiune artistică din *Hoții de biciclete*, dacă actorul n-ar fi știut exact ce are de făcut, dacă n-ar fi înțeles și n-ar fi creat împreună cu regizorul momentul acela. Dealtfel, cred că în film omul de pe stradă poate să realizeze lucruri la fel de interesante ca un actor de profesie. În cinematografie expresia contează atît de mult și tipajul este atît de important, încît, mergînd pe stradă, ai putea spune: „Aș putea să fac un film cu omul ăsta". Mai mult. Aș putea să am o idee încă nebuloasă, neformulată pînă la capăt, care să mi se elucideze, să se cristalizeze exact o dată cu întîlnirea întîmplătoare a unui om pe stradă.

— *Vorbim despre film în calitatea lui de artă contemporană, dar nu sînt sigură că noțiunii i se atribuie întotdeauna înțelesul ei adevărat...*

— *Doriți o definiție?*

— *Nu țin la o definiție, dar un sens aș dori.*

— După mine, contemporan înseamnă să fii pe aceeași lungime de undă cu sensibilitatea, inteligența, problemele, spaimele sau nehotărîrile omului de azi. Și să fii sensibil la ceea ce este esențial, să intuiești ceea ce este esențial în toate astea. Și să nu confunzi actualitatea cu contemporaneitatea. Între ele există o legătură neobligatorie. Sînt o serie de fapte care pot da senzația de contemporane, pentru că se petrec în prezent. Dar numai ceea ce se aglutinează în jurul acestor fapte sau probleme, învelișul uman, de sensibilitate, de inteligență, poate face ca un lucru să devină contemporan. În fiecare perioadă istorică există niște anume condiții determinante pe care, retrospectiv, le descoperi cu ușurință, dar pe care, dacă nu le intuiești în epoca ta, nu te poți numi contemporan. Azi recunoaștem cultul rațiunii și al frumosului la greci. Dar n-au rămas contemporani epocii lor decît acei artiști care l-au intuit atunci. Renașterea a adus omul în centrul Universului. Artistul care n-a simțit lucrul ăsta atunci, nu era contemporan epocii sale. Unul dintre semnele cele mai interesante ale epocii noastre este, poate, dispariția lui dumnezeu, a fatalității. Omul are conștiința autonomiei existenței sale și își poartă singur, ca pe un fel de alt destin, creat de el, toată responsabilitatea faptelor sale. Tehnica modernă, descoperirile științifice, cu tot ce aduc ele bun și rău în existența noastră, bomba atomică, descoperirea micului și marelui infinit, iată universul în care ne mișcăm și față de care sîntem sensibili și, față de care, dacă nu sîntem sensibili, nu sîntem contemporani.

— *Omul modern...*

— Ceea ce numim om modern nu este o abstracție, ci o realitate plămădită de anumite condiții istorice ale epocii noastre. Două războaie, lagăre de concentrare, o mare revoluție socială urmată de altele, în diferite puncte ale globului, contactul imediat, indiferent de distanțe, între oameni, riscurile comune și speranțele comune, toate acestea plămădesc o anumită sensibilitate tipică epocii noastre și, care, spre deosebire de celelalte epoci, e o sensibilitate comună. De aceea e posibil ca un european să înțeleagă un film japonez, un lapon filmul englezesc și așa mai departe...

— *Mă gîndesc la filmul* Insula, *mă gîndesc cum a fost primit* Vremea păginilor *de către publicul nostru... cum va fi primit* Pădurea spînzuraților *în altă parte și mă mai gîndesc, nu știu de ce, la* Singurătatea alergătorului de cursă lungă.

**Eva SÎRBU**



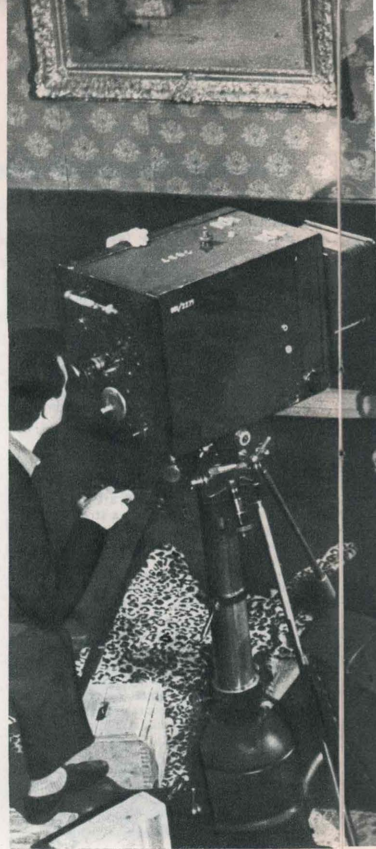
Fiica (Ilinca Tomoroveanu) și mama (Carmen Stănescu) într-una din acele clipe care te obligă la destăinuiri neplăcute.

ȘANTIER

# Runda a VI-a

Este o formulă prea obișnuită ca la orice debut (cu atît mai mult atunci cînd e vorba de cinematografie) să se facă afirmații de felul acestora: „Încă un tînăr a făcut primii pași pe calea artei“ sau „N-ați auzit pînă acum de el, dar...“. Cred, totuși, că viitorii spectatori ar fi interesați să afle cîte ceva despre acest om cu puțin trecut de 40 de ani care va semna prima dată, ca regizor principal, pe genericul unui film artistic.

Vladimir Popescu a debutat în cinematografie acum 15 ani, ca operator de imagine la Jurnalul de actualități și a putut fi întîlnit, tot în această calitate, la mai multe scurt-metraje (documentare sau filme de știință popularizată) realizate de studioul „Al. Sahia“ (dintre ele am reținut *Aurul alb*, producție în două serii regizată de Virgil Calotescu). Trecerea de la filmul documentar la cel artistic a făcut-o pe etape. Mai întîi a solicitat colaborarea cîtorva scenariști (cu unul dintre ei, Petre Luscalov, a lucrat, în calitate de autor, scenariul filmului *Pisica de mare*, altul, Al. Struțeanu semnează dialogurile de



Pe platoul 2 se filmează Runda a VI-a. În mijlocul echipei, scenaristul și regizorul Vladimir Popescu urmărește o repetiție la care participă actorii Ion Finteștieanu (Agopian) și Mircea Bașta (Snopes).

# CUVÎNTUL CINEMATOGRAFIC

Un film poate fi „ascultat“ în mai multe feluri. Unii urmăresc doar să capete o informație sau alta despre acțiune — cine sînt eroii, ce îi împinge la acțiune, ce fel de relații se înfiripă între ei — și încep să se plictisească de îndată ce o discuție se prelungește și, neconcentrîndu-se asupra cuvîntului, pot pierde mult din frumusețile filmului. Atitudini asemănătoare s-au întîlnit și printre cineaști. Teoriile despre caracterul anticinematografic al cuvîntului (dialog, monolog, comentariu) au circulat cu destulă perseverență. Aceste teorii s-au născut în parte ca reacție la o tristă experiență: anihilarea cinematograficului prin sonor, după ce filmul a încetat să mai fie mut, apariția filmelor „sută la sută vorbite“ care făceau inutile, printr-un potop de replici, toate eforturile de a spune ceva altfel decît prin comunicare verbală de la ecran la sală. Astăzi, cînd expresia cinematografică și-a recăpătat pe deplin vigoarea, întîlnim, printre creațiile de preț pentru dezvoltarea limbajului filmic, realizări în care nu răsună nici un singur cuvînt *(Balonul roșu, Insula)* alături de altele, în care se vorbește aproape tot timpul (multe filme italiene, — operele lui Dovjenko, Bunuel, Alain Resnais).

Pentru exemplificare am să mă opresc la o producție destul de mult discutată la noi, la *Totul despre Eva*, un film în întregime construit pe replica rostită sau gîndită (cadrele fără cuvînt sînt numărate). Nu este o excepție. În cinematografia americană filmele cu text puțin sînt destul de rare, tocmai fiindcă tradiția puternică a sonorului a generat o tradiție bogată a dialogului. Dar Mankiewicz împinge atenția față de cuvînt în primul plan, aducînd textul în rîndul celor mai vii arme cinematografice. Din experiența lui se pot reține concluzii interesante privind folosirea dialogului și a monologului în cinematograf, dar aceste concluzii nu se pot generaliza dincolo de hotarele genului de povestire, preferat de regizor, pentru că în film fiecare gen dă altă valoare cuvîntului, în raport cu anumite particularități de structură.

Mankiewicz folosește două moduri de expresie verbală: monologul și dialogul. Monologul capătă în acest film o funcție aparte. Sîntem invitați să presupunem că ascultăm, pe rînd, gîndurile a diferiți eroi (Addison De Witt, Karen, Margo) dar nu pentru a arăta ce se petrece în sufletul unui personaj, ci doar atunci cînd vocile neauzite ale conștiinței pot răsuna ca un comentariu general al acțiunii. În mozaicul mișcător de gînduri și întîmplări din film, introspecția, explorarea subiectului, nu-l interesează pe regizor decît ca parte ce luminează înțelesurile mari ale faptului obiectiv.

Acest monolog depersonalizat, monolog-comentariu, este deosebit de cinematografic. El se adresează direct spectatorilor, fără să rupă firescul împrejurărilor și relațiilor din film. De Witt spune, la început: „Să vă explic unde vă aflați... Știți totul despre Eva etc.“. Monologul lui este în același timp narativ, ca într-un început de povestire, cu adresa directă la public. S-ar părea că un asemenea mod de relații cu personajul (și, prin el, cu autorul) este mai mult literar decît cinematografic, întrucît, prin însăși convenția filmică, universul de pe ecran ni se arată ca o lume închisă după „al patrulea perete“, care nu intră niciodată în dialog deschis cu spectatorii. Totuși filmul lui Mankiewicz nu este singurul care demonstrează că relația fățișă erou (autor) — public este posibilă și în film, nu numai în literatură și în teatru. Ceea ce spune cronicarul dramatic vorbind despre Eva, nu contrazice legile specificului cinematografic; cuvintele lui pot fi puse pe seama unei ironice convorbiri mintale cu spectatorii solemnității de la societatea „Sarah Simmons“ Emoția se naște tocmai din adresa nedecisă a monologului. Procedeul a devenit frecvent tocmai în unele filme cu mari ambiții de înnoire a expresiei cinematografice: *Anul trecut la Marienbad* al lui Alain Resnais se deschide printr-un asemenea monolog-comentariu, care ne impresionează tocmai fiindcă ne creează sentimentul participării intime la acțiune; *Poemul mării* al lui Dovjenko este axat în întregime pe leit-motivul gîndurilor unui personaj (autorul) care nici nu are alt rol în acțiune decît de a comenta ceea ce se petrece.

Dialogul filmului infirmă prejudecata care cere ca, pe ecran, vorbirea eroilor să fie întotdeauna fragmentară, nefinisată, alcătuită din exclamații, fraze întretăiate, cuvinte uzuale rostite neclar, „ca în viață“. Textul lui Mankiewicz este, dimpotrivă, de o impecabilă ținută literară (justificată, de altfel, de faptul că acțiunea are loc între intelectuali deprinși cu duelul verbal), cursiv, elegant, cu sclipiri de umor și replicile, care își răspund de la scenă la scenă, ca într-o



la *Runda a VI-a*). Apoi a venit pe platourile de la Buftea ca să învețe (fiind mai întîi regizor secund la filmul *Setea*, ulterior, tot „secund", la *Pisica de mare*).

Pentru regizor, *Runda a VI-a* nu este deci, ca gen, o noutate: „Cred în tot ceea ce este acțiune, mă interesează un cinematograf dinamic în care o întîmplare, povestită alert, să capteze interesul publicului" — ne spune el.

Cu echipa acestui film m-am întîlnit prima dată toamna trecută, într-unul din cele mai pitorești pasaje ale Căii Victoriei. Vladimir Popescu se afla la puține zile după primul tur de manivelă, era încă timorat, repeta mult înainte de a trage un cadru. Nu prea „mergea" nici producția filmului (l-am văzut pe regizor ștergînd singur un automobil de praf sau aruncînd cu găleata apă pe caldarîm). Cu alte cuvinte, formația *Rundei a VI-a* se dovedea, în acele zile, cam eterogenă, puțin rodată pentru greutățile pe care le presupune un film artistic de lung metraj.

Pe la mijlocul lui martie am regăsit echipa pe platoul numărul 1 de la Buftea. Se filma secvența denumită în scenariu „Barul Fu-Chang". Se schimbase ceva la această echipă! Dispăruse indiferența, aș zice chiar indolența, pe care o întîlnisem cu cîteva luni în urmă. Nu era totul perfect, recuzita se descurca anevoie, la decor a mai fost cîte ceva de retușat etc. Dar atmosfera, ritmul de lucru și, mai ales, strădania de care dădeau dovadă membrii echipei, de la electricieni la mînuitorii decorurilor, erau demne de semnalat. Regizorul Vladimir Popescu, operatorul Mircea Mladin, scenograful C. Simionescu, directorul de producție Mihai Năstase găseau acum acea înțelegere absolut necesară din partea oamenilor cu care lucrau.

„Barul Fu-Chang" este o secvență importantă pentru filmul *Runda a VI-a*. Nu numai pentru ceea ce numim „culoarea epocii" (deși aceasta nu trebuie neglijată la un film a cărei acțiune se desfășoară acum 21 de ani, în vara lui 1944), ci și pentru dramaturgia propriu-zisă (aici au loc două întîlniri foarte importante ca cea dintre șeful Siguranței și afaceristul Mihalcea și o a doua, între prințul Cerchez și tînăra secretară Betty).

Cred că atît pentru autorii filmului cît și pentru public ar fi neplăcut (mai ales la un film polițist, în care „suspensul" joacă un rol însemnat) să povestim subiectul. Nu o vom face, amintind doar că *Runda a VI-a* tratează o temă interesantă, care depășește schemele obișnuite ale genului — este vorba de o rețea de spionaj pe care fasciștii intenționau s-o lase pe teritoriul României după sfîrșitul celui de-al doilea război mondial.

Încă un amănunt nu lipsit de importanță — distribuția. Îi vom vedea în rolurile principale pe artiștii poporului György Kovacs (doctor Koch) și Ion Finteșteanu (Agopian), alături de artiștii emeriți Carmen Stănescu (Hélène) și Fory Etterle (ambasadorul german), de tinerii Ilinca Tomoroveanu (Laura), Ion Dichiseanu (Alex), Mihai Berechet (prințul Cerchez), Mircea Barta (căpitanul Ionescu).

**Al. R.**



În Runda a VI-a îi vom revedea pe doi dintre cei mai buni interpreți ai filmului Pădurea spînzuraților: **György Kovacs** (dr. Koch) și **Emeric Schäffer** (căpitanul de la Gestapo).

bună piesă de teatru. Asemănările cu dialogul teatral țin însă numai de formă, în fond raporturile dintre imagine, acțiune și cuvînt fiind altele. Momentul culminant, în teatru, este întotdeauna confesiunea: acțiunea și dialogul sînt compuse în așa fel încît eroii să fie aduși în situația de a se mărturisi, în dialog sau în monolog, de a spune singuri ce gîndesc și ce simt. (Chiar perfidul Iago își dezvăluie planurile cele mai ascunse cînd rămîne singur în scenă). În film, dialogul și monologul se dizolvă întotdeauna în acțiune și mărturisirile întîmplătoare ale eroilor nu constituie niciodată un scop. Confesiunile eroinelor Karen și Margo sînt scurte, zgîrcite, ca în viață, și, ca în viață, nedeslușite în măsura în care chiar cele ce vorbesc nu și-au lămurit încă deplin ce simt. Mai mult, Eva, personajul care constituie obiectul principal al analizei, „problema" filmului, nu spune niciodată un singur cuvînt adevărat despre sine însăși. Mult mai importante pentru caracterizare îi sînt nuanțele și contradicțiile care apar în conversațiile ei cu un erou sau altul: punctînd replica înșelătoare cu o privire scurtă, în care citim adevărul, sau așezînd alături două secvențe în care Eva minte de fiecare dată altfel (scena de la bar), Mankiewicz întregește treptat un portret moral, fără a recurge la confesiune.

Aceasta este deosebirea dintre filmul „sută la sută vorbit", necinematografic, și filmul care folosește mult cuvîntul, investindu-l cu valoare filmică: primul apelează la cuvînt pentru a spune spectatorului totul de-a dreptul, al doilea cuprinde cuvîntul în imaginea artistică. Informația nu mai este aici un scop, ci un suport pe care crește gîndirea activă, observînd, cercetînd, analizînd. Chiar cînd pare să spună totul, regizorul ne vorbește mai mult prin subtext, decît prin text... De Witt afirmă ironic: „Știți totul despre Eva...". tocmai pentru a ne da posibilitatea să înțelegem că de fapt nu știm nimic. Tonul lui și relația care se creează între el și întregul film trimit la idee — nu o expun ca atare. Ele ne avertizează că avem în față o lume a falselor valori, dominate de glorii necinstit confecționate și de virtuți ipocrite. Și prin asta atacă, învăluit dar sigur, jocul de străluciri amăgitoare al unor idealuri derivate din cultul eului și din psihoza succesului.

**Ana Maria NARTI**



◀ — Doream s-o cunoști pe Eva. O interesează teatrul.
— Ca pe noi.
— Discutați!
— L-aș plictisi.
— Cu el n-apuci să deschizi gura!



— De-ați ști ce bine-mi pare că ați întîrziat!
— De ce?
— Dacă erați de față n-aș fi avut curajul să dau nici o replică.
— Să-i fi lipsit de-atîta muzică și strălucire? ▶



◀ — Oaspeții se întreabă unde ți-ai depus cadavrul.
— Nicăieri... N-am terminat cu înbălsămatul. Ceea ce vezi acum sînt rămășițele actriței Margo Channing. Șezînd... Ultima ei dorință e să fie îngropată șezînd.



— Mîine la 10 sîntem la primărie.
— Trebuie să facem analiza sîngelui...
— Te iau și fără sînge.
— Ce-ai să îmbraci?
— Ceva cît mai simplu. O blană peste cămașa de noapte. ▶

Tablou de epocă, într-un cadru natural



Colea Răutu (Temir-bei), Amza Pellea (Simeon Bîrnoavă) și Vasile Boghiță (Tudor Șoimaru).



# NEAMUL ȘOIMĂREȘTILOR

Curios film Neamul Șoimăreștilor... Autorii lui se pare că au făcut aproape tot ce le stă în putință pentru ca somptuoasa peliculă Eastman să placă. Nu știu dacă din descrierea bătăliilor lipsește ori nu vreo săgeată sau suliță, nu știu dacă dintre episoadele romanului ecranizat, unul, esențial, a rămas pe dinafară, nu cred că stemele de pe steagurile oștirilor sînt desenate incorect. Știu numai că filmul îți lasă, evident, senzația unei insatisfacții estetice...

Hotărît lucru, nu există o simetrie a succeselor. În cariera artiștilor celor mai veritabili ne-a fost dat să întîlnim lucrări minore, lipsite de fantezie și har, la puțină vreme după ce aceeași pană ori penel ori daltă a făurit opere trainice, de răsunet.

Anunțat în Dincolo de brazi, revelat în Setea, talentul lui Mircea Drăgan a cucerit consacrarea cu Lupeni 29, izbîndă a sobrietății și a echilibrului artisticesc. Cu acest film, tînărul (pentru cinema nu foarte tînărul) regizor a justificat speranțele puse în el. Am admirat la Mircea Drăgan siguranța mijloacelor de expresie, nervul său epic evidențiat printr-un montaj de mare clasă, capacitatea de a face atmosferă, de a introduce în timp, fuga de arabesc, de detaliile spectaculoase în sine și am urmărit cu interes chiar declarațiile sale de presă, aparent reci, lipsite de culoare, semănînd mai degrabă cu niște comunicate militare, spunîndu-ne că autorul Setei are o dîrzenie moromețiană, că nu creează în „transă" și înțelege filmul ca pe un act lucid de comunicare cu lumea.

Ce a urmat Lupenilor ni se prezintă azi într-un fastuos drapaj de epocă sub înfățișarea filmului istoric, pe ecran lat, color și cu sunet stereo, Neamul Șoimăreștilor. Conform tradiției (lasă că facem filme de 16 ani!) și acesta e, într-un fel, întîiul: întîiul film istoric color în cinemascop. Reclama filmului, anticipată cu calm regizoral, e profund inutilă fiindcă spectatorul e dornic să vadă pe pînză lumea de legendă a personajelor sadoveniene, e (la orice vîrstă) amator de „bătălii", iar distribuția cuprinde nume sonore. Și, trebuie spus, Mircea Drăgan a obținut succese ori a ratat (mai ales a ratat) din dorința nobilă de a da viață unui spectacol popular, accesibil pentru toate vîrstele și — datorită faptului că turcii, tătarii, rușii și polonezii din film vorbesc în limbile lor într-o devălmășie de turn Babel — ușor de vizionat pe toate meridianele. Drăgan a vrut să ecranizeze un roman clasic, sobru și dens, cu mijloacele realizatorului de superproducții, a vrut să împace logica dramaturgică a textului cu plastica filmelor de capă și spadă, a intenționat să logodească atmosfera de epocă obținută cu atîta trudă și cu o recuzită excesivă cu interpretări contemporane, formulate incredibil.

Pentru Mircea Drăgan, Neamul Șoimăreștilor e un insucces care ar trebui să-l pună pe gînduri. Aș putea alege cele mai abile cuvinte din voluminosul dicționar al limbii romîne pentru ca, obiecțiile mele să sune mai învăluit, să ajungă la regizor pe un drum cotit. N-o fac, tocmai fiindcă văd în cel care a pus să scapere 30.000 de săbii, un cavaler al polemicii care consideră actul critic ca atare, deschis și exercitat cu dorința de a parcurge opera de artă cu interes și obiectivitate.

Da, Teodora, Șeherezada, Mongolii sînt filme proaste dacă le comparăm cu Opt și jumătate ori Zboară cocorii. Dar autorii acestor filme știu ce pot; pe ce texte contează și ce urmăresc cu precizie. Ei fac palate de mucava, îi îmbracă în harnașamente fioroase pe bărbați, le dezbracă pe femei, îi pun pe îngeri să danseze charleston, îi pun lui Ali-Baba turban de nylon, fiindcă mizează pe dorința publicului de a se amuza (de un public fără pregătire intelectuală e vorba), ei nu se „complică" sub spectrul sobrietății, veridicității ori a logicii elementare. Rău este în Neamul Șoimăreștilor cînd se încearcă reconstituirea unei epoci istorice frămîntate nu numai de mulțimea bătăliilor dar și de începutul unor conflicte de clasă cu procedee de spectacol ieftin. În primul rînd îi reproșăm lui Drăgan faptul că deși — în linii mari — se menține în spiritul „literei" sadoveniene trădează atmosfera operei scriitorului, epica romanului e complicată absurd, stricînd proporțiile evenimentelor statornicite magistral de către autor. Cartea nu justifică decupajul unui film de două serii. Spre deosebire de alte evocări istorice ale lui Sadoveanu, aici nu sîntem puși în fața unui mare număr de întîmplări, nu întîlnim multe personaje, acțiunea se desfășoară cu strictețe în jurul figurii lui Tudor Șoimaru și e istorisit șirul peregrinărilor lui prin orașe și tabere războinice fără dorința de a cuprinde întregul tablou de epocă oferit de începutul de domnie a lui Tomșa. Episoadele legate de Tudor se circumscriu pe fundalul evenimentelor prin care trece Moldova, dar nu le condiționează, descripția prea minuțioasă a cadrului nu pregătește, nu anunță acțiuni de mare amploare. Dar Drăgan pare să nu înțeleagă cîteva lucruri esențiale. Sadoveanu l-a privit pe Tomșa cu obiectivitate, i-a consemnat cu egală aprindere lăuntrică atît virtuțile cît și viciile morale și politice. Drăgan a făcut din Tomșa un fel de Ștefan cel Mare, i-a justificat toate cruzimile și inabilitățile, conferindu-i acestui modest erou de epocă, rudimentar și prea puțin priceput în a stăpîni țara — valori mitice. Modestă era și oștirea cu care și-a cucerit tronul. Cu o armată de strînsură ca a lui nu putea susține o luptă atît de riguros calculată cu efecte tactice surprinzătoare: zecile de mii de figuranți reconstituie parcă pe ecran bătăliile de la Borodino ori Austerlitz, goana după spectaculos a adus prejudicii veridicității istorice. (Ciudată forță are în stăpînire cinematografia! Să fi avut Tomșa armata de figuranți a lui Drăgan, cucerea Varșovia).

Evident, regizorul nu e robul textului literar, el poate modifica unele date pentru a da întruchipărilor sale o altă viață, cinematografică, dar, în cazul nostru defectuoasa dimensionare a evenimentelor, nefireasca lor umbră, dezechilibrează construcția peliculei.

Bătăliile din filmul lui Drăgan nu afirmă nimic, ele nu sînt cu nimic decisive, nu-ți solicită participarea, nu relevă caractere umane și, în consecință, nu oglindesc, nici măcar cu pretenții informative, de documentar, timpul. În Eisenstein, în

Ciocnirile dintre răzeşi şi boieri fac obiectul multor secvenţe din Neamul Şoimăreştilor.



Newski, lupta cu teutonii e o gravură în mişcare dintre liniile căreia se detaşează nu atleţi, ci oameni slujind ideea de adevăr şi dreptate. Un întreg popor e descris lapidar, psihologia unei imense comuniuni de oameni se fixează pe cîmpul de luptă. Filmul e patetic aici nu prin zăngănitul armelor ori prin montajul inedit, ci datorită faptului că se presimte, planînd peste tot, sufletul de totdeauna, temperamentul veşnic al unui mare popor. Exagerate, scenele de bătălie din Neamul Şoimăreştilor (filmate excelent de către talentatul operator George Cornea) lasă foarte puţin loc în film naraţiunii propriu-zise. În criză de timp, regizorul a expus numai episoadele legate de Şoimaru şi Şoimăreşti, tentat nu atît de ceea ce logic ar fi trebuit să-l preocupe cu precădere, cît de „picanteriile" oferite accidental de roman. Una dintre ele e descrierea somnoroasă şi probabil foarte costisitoare a balului polonez unde are loc a doua „arătare" a Magdei Orheianu. O alta e dansul unor clasice baiadere tătarce în cortul neverosimil de elegant şi impunător al beiului Temir. Biata hoardă pusă pe jafuri şi lovituri meschine a lui Temir, conceput „moldoveneşte", cu sfătoşenii şi şuguieli de către Colea Răutu, nu-i putea oferi conducătorului ei (exceptînd poate previziunea cinematografierii virtuale) un decor atît de bogat.

În rest, din cele mai mult de trei ore de proiecţie nu mai rămîne prea mult. Tudor îşi calcă pe inimă şi aduce pricina oamenilor lui, jefuiţi de către un boier rapace, la picioarele tronului şi capătă satisfacţia pe care curînd o va pierde, nu înainte de a opune o dîrză împotrivire impilatorilor. Figura lui Tudor, vie în carte, e înceţoşată aici, subţiată de un dialog preţios, care-i răpeşte din consistenţă. De la un episod parcurs la altul, ai senzaţia că trebuie să se mai întîmple ceva, că nu e totul, că spectacolul e incomplet.

Vorbeam de nerespectarea convenţiei (film de supermontare ori reconstituire fidelă a unui text dat), dar nu numai această lacună face ca parfumul prozei sadoveniene să piară, adus în film. Şi interpretările actoriceşti sînt în suferinţă, sînt îmbibate de teatralism, contravin contextului. Puşi să anime secvenţe naiv decupate (hora ţăranilor, după împărţirea moşiei ori arderea conacului Murgeni), ei îşi rostesc replicile cu o falsă cezură, frizează dramaticul cu orice preţ. Tot timpul sub semnul banalităţii este apariţia în rolurile principale Tudor — Magda a lui Vasile Boghiţă şi, respectiv, Ana Maria Nicolau. Artiştii poporului Ştefan Ciubotăraşu şi George Calboreanu realizează roluri apropiate de măsura marilor lor calităţi. Apariţie cu totul interesantă e cea a lui Amza Pellea, de la un film la altul mai bun. Plăcut de privit cuplul comic Ernest Maftei — Dem. Rădulescu, căruia îi reproşăm însă însuşirea fără discreţie a unor „poante" din Nevski (flăcăul cu măciuca îi seamănă prea bine). De bun augur reapariţia pe ecran a Dinei Cocea. În general însă, actorii nu intuiesc bine epoca, nu par suficient de documentaţi şi obosesc (într-un film care se vrea dinamic) prin rostiri de replici „cu încetinitorul", printr-o gestică inexpresivă.

Încercarea lui Drăgan a adus tehnicienilor noştri o foarte bogată experienţă. Chiar dacă acest film are prea multe lacune pentru a potoli şi altceva decît setea de spectacol a omului din stal, Drăgan a dovedit în zeci de episoade, în fluturări de o clipă, intenţii remarcabile, unele cadre sînt realizate integral şi impresionează ochiul prin vigoarea desenului, prin ritm. Astfel, ni s-a părut de mare efect secvenţa din finalul filmului, în care ţăranii ameninţaţi de către boier se „trag" parcă în frescele Voroneţului, adăugîndu-şi trupurile contururilor zugrăvite de meşterii vechimii. Din păcate, aceste momente sînt înnecate într-o pastă violent colorată, într-o ţesătură de episoade în care eroii se rătăcesc, iar morala fabulei e lipsită de fabulă.

Nu ne îndoim că după acest film posibilităţile cineaştilor noştri de a evoca trecutul istoric sînt cu mult mai mari, şi însăşi neizbînda de azi a lui Drăgan poate să-l conducă pe acest talentat regizor spre succese sigure, spre maturizare.

Fascinantă, opera sadoveniană pare să rămînă carte închisă pentru cinematografie. Avem şansele să deschidem însă superbul tom cu coperţi ghintuite în aramă, cu litere argintii din filele căruia pădurile par semne de carte, iar apele şi munţii, cronicăreşti frontispicii... Începînd cu Drăgan, oricare alt regizor poate încerca acum cu mai mulţi sorţi de izbîndă turnarea unui film în care grandioasă să nu fie doar recuzita tehnică...

Gheorghe TOMOZEI

Frămîntările şoimăreştilor sînt legate de gîndurile şi preocupările lui Tudor.



# INTERVIU DEASUPRA DEŞERTULUI

„Il-18“ lăsase în urmă „oaza“ Taşkentului, cu nesfîrşitele-i lanuri de bumbac, trecuse peste Sîr-Daria şi zbura acum deasupra pustiului Kîzil-Kum. Deodată, printre spinările roşietice ale unor imense dune pietrificate am zărit din nou şerpuirea strălucitoare a unui curs de apă. Vecinul meu — un uzbek impunător, cu nas vulturesc, ochi prelungi şi tîmplele uşor cărunte, — mă lămuri că este legendarul Zarafşan, rîul „asemeni aurului“.

— Se numeşte astfel nu numai pentru că undele lui strălucesc ca nişte pepite ci şi fiindcă fiecare picătură din apa lui ne este preţioasă ca aurul, îmi explică el. Unde mai pui că e un rîu foarte misterios, singurul din lume care... nu se varsă nicăieri. În schimb izvorul lui, în munţi, e cunoscut deoarece se află în apropiere de lacul lui Alexandru Machedon — „Iscander Zulcainar“ — pe malul căruia a poposit cîndva marele conducător de oşti, în drum spre India.

**100 de filme, 33 ani de profesie ca operator al Studioului din Taşkent, iată impunătoarea carte de vizită a lui Malik Kaiumov.**

Îl ascultam pe Malik Kaiumov evocînd cu o însufleţire stăpînită trecutul zbuciumat al ţării sale, aflată în calea atîtor seminţii năvălitoare, şi înţelegeam ce important este pentru un autor de filme documentare să aibă, pe lîngă entuziasm, talent şi experienţă, o solidă cultură. În cazul lui Kaiumov, operator şef al Studioului de filme documentare din Taşkent, martore sînt cele 100 de filme de lung şi scurt-metraj, realizate de el în cei treizeci şi trei de ani de profesie.

— Mi-am început cariera ca... actor. Am debutat în filmul mut *Americana din Bagdad*. Nu, nu e un film de spionaj, nici de „pasiune şi mister“ ci unul legat de realităţile noastre: „americana“ este numele unui renumit soi de bumbac, iar Bagdadul este o regiune din Uzbechistan. Eram tînăr pe atunci, oftează Malik, aveam 16 ani! Şi studioul nostru era tînăr — fusese înfiinţat în 1924. După alte două roluri, în filmele — vorbite de astă dată — *Oază în nisipuri* şi *Fîntîna morţii*, mi-am zis că e mai interesant să stai de partea cealaltă a aparatului de filmat şi să te uiţi prin vizor, decît să fii tu cel...vizat. Şi m-am apucat de operatorie.

— N-aţi regretat niciodată această schimbare?

— Niciodată. Îmi iubesc meseria cu pasiune. Îmi place să surprind cu camera, viaţa în ceea ce are ea mai caracteristic, îmi place magia captării pe peliculă a faptului autentic, a amănuntului semnificativ...Sînt întru totul de acord cu prietenul meu Roman Karmen care afirma odată că principala misiune a unui documentarist este să glorifice viaţa în ceea ce are ea mai nobil: munca. Şi asta am şi urmărit în arta mea.

Aşa era. Văzusem în ajun cîteva documentare în culori realizate de Malik, care înfăţişau în imagini de o rară calitate artistică, procesul muncii în diferite domenii de activitate: al prelucrării bumbacului *(De la o primăvară la alta)*, al deştelenirii pustiului *(Stepa flămîndă)*, al restaurării comorilor de artă ale trecutului *(Buhara, Samarkand, Hiva)*, al păstrării folclorului *(Salam bahor)*, al construirii patriei comuniste *(Veniţi la noi în Uzbechistan)*. Şi mai văzusem filmată tot de Malik, de astă dată în alb-negru, una dintre cele mai senzaţionale operaţii antropologice (întreprinsă la 21 iunie 1941 — cu o zi înainte de declanşarea atacului criminal al hitleriştilor asupra Uniunii Sovietice): deschiderea mormîntului lui Tamerlan. Cu ochii măriţi, cu sufletul la gură, îl urmărisem pe antropologul Gherasimov dînd la o parte, cu ajutorul unei macarale, lespedea grea de marmoră şi scoţînd din pulberea sarcofagului scheletul unui om cu o statură neobişnuită, cu un craniu imens şi cu un picior mai scurt — Timur Lenk, Timur cel Şchiop. Atîta rămăsese deci din cel care făcuse să tremure înaintea sa întregul continent asiatic, care îl învinsese pe Baiazid-Fulgerul şi-l plimbase într-o cuşcă.

Izbucnirea războiului împiedicase ca acest eveniment, deosebit de important pentru cercetători, să fie adus la cunoştinţa publicului. Mulţi credeau că osemintele împăratului mongol fuseseră duse într-ascuns de fiul său în India, o dată cu tezaurul din mausoleu (10 kg. de pietre scumpe). Şi iată că ochiul atent al operatorului fixase acest moment memorabil, pe panglica de celuloid!

— În afară de aceasta, a continuat interlocutorul meu, documentarul joacă astăzi un rol deosebit de important; să nu uităm că el consemnează în modul cel mai viu şi direct, istoria zilelor noastre, că este un adevărat letopiseţ vizual, de care omul de azi şi de mîine nu se mai poate lipsi: „Străbunii noştri se mulţumeau cu naraţiunea orală... bătrînul Homer nu dispunea decît de arta — cît de măiastră! — a slovei sale înaripate. Dar mă gîndesc că dacă autorul anonim al minunatei epopei „Cîntec despre oastea lui Igor“ ar fi putut însoţi extraordinara relatare a bătăliei cu un film în care să şi *vedem* cele întîmplate, ce nemaipomenit document am fi avut!

— Fiindcă vorbiţi despre lupte: aţi fost şi operator de front, dacă nu mă înşel?

— Este exact. Ba mai mult decît atît, pot să vă spun că în această calitate am trecut în august 1944 prin Bucureşti unde nu am stat însă decît cîteva zile, deoarece fiind rănit în timpul unui bombardament, am fost evacuat la spitalul din Minsk. Biata mama, luni de zile n-a avut nici o veste de la mine!

În timp ce pe sub avion alunecă din nou *hişlacurile* (satele) înecate în verdeaţa livezilor, mă gîndesc la bătrîna uzbecă în vîrstă, astăzi de 88 de ani, şi la noianul de lacrimi pe care îl va fi vărsat în anii războiului, cu gîndul la Malik şi la ceilalţi 13 copii ai ei!

— Ca să o despăgubesc de acea dureroasă aşteptare a unor veşti care nu-i mai veneau, de cîte ori plec în străinătate, îi trimit zeci de ilustrate. Are o întreagă colecţie: din India, Indonezia, Vietnam, Franţa... Din Italia, unde am fost în 58 la Festivalul filmului documentar... De la Cairo, unde în 1960, la al II-lea Festival al ţărilor afro-asiatice, filmul realizat de mine — *Musulmanii din Ţara Sovietelor* — a fost distins cu premiul II.

— Presupun că în toate aceste călătorii adunaţi şi mult material?

— Bineînţeles, sute de metri de peliculă filmată. De pildă, în Vietnam am realizat un lung metraj în culori *(Vietnam, patria mea)* în care am căutat să acord naturii locul ce i se cuvine, locul pe care îl are în viaţa oamenilor. Trebuie să vă spun legat de aceasta, că ceea ce îmi place la Joris Ivens este măiestria cu care integrează peisajul în ansamblul operei sale nu ca un simplu decor ci ca un element care „joacă“ pentru a susţine ideia filmului. Cît de elocvente sînt, de pildă, în filmul *Sena a întîlnit Parisul*, imaginile poetice ale bătrînului fluviu!

— La ce lucraţi în momentul de faţă?

— La al 101-lea documentar. În cinstea celei de a 40-a aniversări a Uzbekistanului Sovietic, intenţionez să fac un film despre o femeie vestită în întreg Orientul sovietic, Tadjihon Sadieva de care vorbeşte şi Iulius Fucik, în memoriile sale. Tadjihon, care la 11 ani fusese cumpărată de un negustor bătrîn şi bogat ca să-i fie soţie — a 11-a! — a fost prima care după Revoluţie, a îndrăznit să lepede ancestrala *parandja* simbol al servituţii feminine, a învăţat carte (98% din populaţie era analfabetă!) şi a participat activ la reforma agrară. Pentru toate meritele ei, în 1934, a fost decorată cu ordinul Lenin.

— Dar ce face, unde se află acum Tadjihon?

— Continuă să fie plină de viaţă şi de energie şi conduce un important sovhoz din Fergana. Fergana înseamnă în uzbecă „ţara îngerilor“ dar în ciuda numelui ei, regiunea aceasta era pe vremuri una dintre cele mai sărace şi mai năpăstuite din Asia Centrală. Astăzi Fergana cunoaşte o deosebită înflorire iar locuitorii ei sînt mîndri să o aibă pe Tadjihon în mijlocul lor.

Avionul începea să coboare. Departe, în zare, se iviseră coamele ninse ale munţilor. Apoi, pe sub avion începură să alunece din ce în ce mai aproape căsuţe galbene de lut, minarete, cvartale moderne, cupole de faianţă albastră: aterizam la Samarkand.

— Vedeţi, acolo este dealul Guri-Emir (Mormîntul Împăratului), iar sub cupola aceea uriaşă de malţ turcoaz se află mausoleul lui Tamerlan, îmi explică Malik. Dincolo este Reghistanul. După amiază vă invit la ceaihanaua „Cioler“ din piaţa Reghistanului, să beţi o ceaşcă de ceai verde, cu apă din Zarafşan. Cine bea apă din Zarafşan nu ne mai uită niciodată...

**Anda BOLDUR**

P.S. Între timp filmul *Întîlnire cu Tadjihon* a fost terminat şi el rulează cu mult succes pe ecranele Uniunii Sovietice.



# MERIDIANE: FEMEIA E UN LUCRU MINUNAT

... Se străduie să ne convingă — iar noi îi credem pe cuvînt — vioaia şi inteligenta Sandra Milo şi regizorul Mario Bolognini.

Filmul este format din două episoade. Primul, intitulat *Balena albă*, istoriseşte povestea unui pitic îndrăgostit de o pitică.

Al doilea episod, *O femeie încîntătoare*. are ca eroi pe Rossella şi Carlo, care alcătuiesc o pereche de tineri bogaţi care ar putea fi fericiţi, dacă ar avea copii.

Povestite aşa, cele două fabule cinematografice par destul de banale. Reuşita filmului constă însă în deznodămîntul fiecărui episod, foarte departe de orice concluzie firească ar putea trage spectatorul din desfăşurarea acţiunii, şi mai ales în măestria dovedită de regizor.

Un film în care umorul negru se împleteşte cu zugrăvirea moravurilor unei anumite societăţi, ingeniozitatea scenariului cu dibăcia artistică a regiei.



# Note despre comicul lui rené CLAIR

La dimensiunile Clair, comicul nu se reduce la unul sau mai multe procedee, devine viziune globală a lumii, viziune lesne de recunoscut prin relieful stilistic cu care e tradusă, totuşi mereu reîmprospătată, surprinzătoare. Nu vrem de loc să diminuăm farmecul, stenicitatea numeroşilor comici din filmul mut şi a mişcării lor vertiginoase. Spectatorul de astăzi de la cinematecă sau televiziune verifică vitalitatea gagurilor rostogolite cu maximă viteză, a imponderabilităţii comice. Dar, la mai mulţi dintre ei, individualitatea nu depăşeşte un procedeu şi o mască. Chiar şi Harold Lloyd, atît de popular pe vremuri, a fost în primul rînd un transmiţător de gaguri, adesea memorabile, cum sînt lumînările ce încep să circule pentru că au fost aşezate din greşeală pe broaşte ţestoase.

La Chaplin sau Clair, ca şi la marii umorişti ai literaturii, optica proprie se face simţită şi se întregeşte în fiecare film. „Gagul" nu e un mecanism neutru, menit numai să declanşeze rîsul. În literatură nici un umorist autentic nu-şi mărgineşte ambiţia la o colecţie de poante şi cuvinte de duh, după sistemul celor doi vodevilişti citaţi frecvent, posesori ai unui carnet în care notau orice glumă auzită, pentru a o distribui în piesa următoare. La Chaplin sau Clair, cu anvergură ceva mai redusă şi la Malec, procedeul e subordonat viziunii proprii pe care o serveşte şi o nuanţează. Selectarea şi convergenţa sînt evidente.

Lumea comică a lui Clair e în acelaşi timp riguros determinată şi surprinzătoare, pentru că seriile de cauze şi efecte comice se află adesea într-o opoziţie aparent ireductibilă: banalul, mecanizatul şi fantezia, cotidianul şi fantasticul, realitatea şi visul. Personajele lui, adesea aiurite şi simpluţe — artistul din *Milionul*, compozitorul din *Frumoasele nopţii*, ziaristul din *Ştiri false* — sînt săltate între aceste planuri contradictorii, neştiind niciodată bine unde au nimerit. Comportarea necesară într-un plan e absurdă într-altul. Vrăjitoarea îndrăgostită de un muritor obişnuit încearcă să aprindă focul, frecînd cuminte chibritul de cutie. Pentru ea operaţia comportă mari dificultăţi tehnice şi, iritată, recurge la procedeul mai la îndemînă: formula magică. Dimpotrivă, tatăl vrăjitoarei care a avut imprudenţa să se refugieze într-o sticlă de whisky şi a prins gust pentru acest domiciliu, a încurcat formulele incantatorii. Degeaba încearcă să adopte atitudinea majestuoasă a unui stăpîn pe forţele nevăzute. A rămas doar un beţiv bătrîn, uitat în celula unui post de poliţie. Muzicianul din *Frumoasele nopţii* se refugiază în vis de zgomotele stridente din jur. Dar visul erotic se transformă în coşmar şi personajul va încerca cu aceeaşi stăruinţă să evite somnul, să rămînă treaz, să pareze eforturile amicilor care, de astă dată, caută cu orice preţ să-i asigure odihna.

Rigoarea cu care se înlănţuie efectele comice pentru a da impresia de strînsă determinare ciocnită neprevăzut cu altă serie cauzală nu devine, în genere, la Clair cerebralitate seacă. De riscul acesta n-a putut scăpa un foarte interesant autor contemporan de comedii cinematografice, Jacques Tati. E unul dintre puţinii autori comici cu viziune originală, de asemenea cu inventivitate; nu se mulţumeşte să redescopere momente mai mult sau mai puţin deghizate din Mack Sennett. A creat şi un tip interesant, domnul Hulot, ipostază cinematografică a lui Jean de la lune. Totuşi cerebralitatea comicului său se face simţită pînă la uscăciune, ca şi lipsa de ritm a acestui comic, impresia de forţare şi acumulare.

Clair e una dintre cele mai nuanţate inteligenţe pe care le cunoaşte cinematograful şi tocmai nuanţa, uşurinţa trăsăturii de penel îl fereşte de ostentaţie. Îndeobşte nu apasă şi nu repetă. Cînd pare a repeta, descoperă un unghi inedit. Ingeniozitatea comică se produce uşor şi ritmat. Caracterizarea de balet se poate aplica nu numai la faptul că în unele filme, cum e *Milionul*, personajele se grupează spontan şi fac mişcări comic armonioase. E vorba şi de ritmul, de alura de dans a efectelor comice, de graţia cu care se ordonează construcţia filmului. Filmele lui dobîndesc farmecul particular, uşor de recunoscut şi dificil de caracterizat, datorită cîtorva curente proaspete ce le alimentează — în special virtualităţile lor poetice şi satirice.

Clair obţine poezia pe căi felurite. Intervenţia fanteziei împiedică inteligenţa construcţiei să devină agresivă. Am vorbit de seriile, în aparenţă fără comunicare, ale efectelor comice. Dar fantezia autorului stabileşte relaţii bruşte între aceste serii. Cu o mişcare uşoară de baghetă ne face să acceptăm trecerea de la un plan la altul. În *Milionul*, goana după biletul de loterie cîştigător se desfăşoară accelerat în cabinele, culisele şi pe coridoarele Operei. Banda lui Père La Tulipe pune la un moment dat mîna pe vestonul cu biletul şi, deodată, urmărirea înverşunată devine un meci organizat de rugby, cu mişcări precise, cu fluierăturile arbitrului. Poeticul cu nuanţe comice se înfăptuieşte şi din opoziţia între factice şi viu. *Milionul* este prima şi antologica satiră a convenţionalului care domină un gen de spectacol: opera. Tenorul îşi înfruntă rivalul — baritonul cu aspect porcin — pentru graţiile unei primadona ca un mamut. În jurul lor, figuranţii intonează un cîntec bachic şi sorb voioşi din cupe goale. În lumea aceasta de convenţii şi carton străbat pasiuni reale. Urmărind biletul cîştigător, Michel şi Prosper se deghizează în figuranţi şi obsedaţi de vestonul de care trag fiecare în parte, încurcă trama convenţională. În scena de dragoste, tenorul şi primadona cîntă languros cu ochii la public, în timp ce maşiniştii presară deasupra lor flori de hîrtie. Se ceartă violent la fiecare coborîre a cortinei, îşi zîmbesc fericiţi de cîte ori cortina se ridică. Ascunşi după un decor, îndrăgostiţii reali folosesc cadrul factice pentru împăcarea lor, zîmbesc înduioşaţi pădurii de carton. Cu aceeaşi vervă, *Frumoasele nopţii* va accentua altă latură a unui gen convenţional — banalitatea cîntată — „Îţi voi juca opera —, şi repetată obligator de cor — „Îi va juca, îi va juca opera!"

La fel de caracteristică e poezia obiectelor, a mediului şi a figurilor modeste din viaţa cotidiană a Parisului — portăreasa şi furnizorii din *Milionul* — cîntăreţul ambulant (*Sub acoperişurile Parisului*, *Tăcerea e de aur*). De asemenea, poezia cu subtext mereu ironic a desuetului, a Parisului 1900 cu studiourile lui rudimentare de filme, a provinciei cu amorurile sublocotenenţilor de husari. Şi aici sentimentul, situaţia autentică, rup cîte o fîşie de decor, dar sînt zdrobite uneori de convenţional (*Marile manevre.*)

Să nu uităm nici izvorul de comic poetic pe care-l aduce un fantastic surîzător şi poznaş, fără urmă de terifiant. Fantoma care intervine binevoitoare în amorurile descendentului ei, taxiul condus de un vrăjitor, taxiul care începe să plutească prin aer sub ochii năuciţi ai poliţistului pornit să facă proces de contravenţie — au creat un gen exploatat din belşug, uneori excesiv, dar adesea amuzant (seria Topper, filmele lui Noel Coward).

Faţa satirică a acestui comic e definitorie, ca şi cea poetică. E inacceptabilă ecuaţia simplă, după care orice comic autentic e exclusiv satiric. De la Rabelais la Caragiale nenumărate pagini ilustrează forme de existenţă a unui comic fără finalitate satirică, expresie a fanteziei şi vitalităţii. Dar, tot atît de evident — şi o confirmă aceleaşi exemple — e greu de găsit în literatură sau film un autor de anvergură care să se fi păstrat în afara satirei. Contactul lucid cu realitatea orientează pe creatorul de comic spre uman şi social. După *Parisul doarme* şi *Antract*, satira e inseparabilă de creaţia lui Clair. S-a spus că desfăşurarea ulterioară a acestei creaţii e prefigurată în filmele de început. În linii foarte mari, e adevărat. Dar planarea în absurd din perioada cu rezonanţe dadaiste devine ulterior sprijinire a fanteziei pe real, observaţie de tipuri, moravuri, caractere. E semnificativă comparaţia între două momente asemănătoare. În *Antract*, un dric o ia la goană, porneşte împreună cu participanţii la ceremonie într-o cursă ameţitoare. Există aici şi un bobîrnac la adresa respectabilităţii şi filistinismului. Dar accentul cade pe dansul în absurd. În *Libertatea e a noastră*, fostul deţinut devenit mare industriaş şi-a pregătit fuga, şi-a ascuns banii într-o valiză. Înaintea fugii trebuie să participe la inaugurarea uzinei. Vîntul deschide valiza şi risipeşte biletele de bancă. Prin faţa domnilor în haine şi cu expresie ceremonioasă flutură cîte un bilet de bancă, apoi din ce în ce mai multe. Expresiile trec de la indiferenţă la interes. Ceremonia se transformă în goană după bancnotele alungate de vînt. Şi aici solemnul se transformă în dezlănţuire şi haos, dar sensurile sînt cu totul altele.

Filmografia lui Clair oferă exemple nenumărate în care fantezia serveşte satirei cu ţintă precisă. În *Marile manevre* există o scenă care concentrează tot caracterul mecanic, codificat al tehnicii unui seducător de profesie. În primul plan, doi ofiţeri anonimi anunţă cu aere de experţi gestul următor al personajului principal şi acesta, fără să-şi dea seama, confirmă prezicerile, urmîndu-şi ritualul de Don Juan militar. În *Porte des Lilas* cîteva persoane citesc cu glas tare un reportaj despre isprăvile unui gangster urmărit de poliţie. Afară, copiii care cunosc şi ei textul din ziar, mimează entuziasmaţi aceleaşi isprăvi. S-ar părea că procedeul e în schemă acelaşi. Dar Clair nu rămîne la schemă, la efectul tip. Procedeul se nuanţează, capătă altă finalitate satirică.

Ceea ce puţini artişti ai comicului au reuşit la valoarea lui Clair este modul cum inteligenţa, fantezia poetică şi satira nu se stînjenesc, ci se potenţează reciproc. În genuri deosebite, *Milionul*, *Nevastă-mea vrăjitoarea* ori *Marile manevre* sînt, din acest punct de vedere, exemplare. Sub transparenţa limbajului există mereu complexitate şi armonie.

**Silvian IOSIFESCU**

# cronica filmului străin

MONDO CANE

FATA ÎN DOLIU



ȘOBOLANUL DIN AMERICA



FERNAND COW-BOY



CRONICA UNEI CRIME



ASTA-I TOT CE S-A ÎNTÎMPLAT



CASA RICORDI



## MONDO CANE

Un film care șochează, conceput și realizat în primul rînd cu acest scop. Interesul documentar este lăsat pe planul doi. Nu e de mirare deci că prezentarea lui acum aproape 3 ani la Cannes a stîrnit furtună — ca să nu spunem scandal —, a suscitat controverse, mînie și de ce să nu recunoaștem, entuziasm. Entuziasmul amatorilor de senzații tari sau a binevoitorilor care s-au străduit să vadă și să aprecieze mai ales latura documentară.

S-a spus despre *Mondo Cane* (și titlul denunță intenția autorilor) că este contrafăcut, s-a afirmat, dimpotrivă, că ar fi foarte autentic, intențiile autorilor au fost supraîncărcate de sensuri adînci, în fiecare imagine s-a căutat (și găsit oare?) definirea unui principiu, cea mai mică mișcare a camerei de luat vederi s-a transformat într-o idee. În general, unii au susținut că întreg filmul nu este altceva decît o exploatare gratuită a senzaționalului, în timp ce alții au afirmat cu tărie valoarea de mărturie.

Cine are dreptate? De fapt, *Mondo Cane* rămîne în primul rînd un film-șoc, gîndit de realizatorii lui (care acționează ca reporterii de la magazinele ilustrate) mai puțin pentru a răspunde cererii publicului, curiozității sale legitime față de viața și obiceiurile semenilor lor care populează alte regiuni ale globului pămîntesc, cît pentru a satisface gustul negustorilor de pelicule comerciale, specializați în zgîrierea sensibilității spectatorilor.

Filmul este o succesiune de reportaje, prilej pentru o plimbare vagabondă pe toate continentele: de la națiunile cele mai moderne pînă la popoarele încă primitive, reținînd în general de la fiecare — amănunt lăudabil — cîte un aspect al vieții colective. Metoda folosită este uneori cea a anecdotei, alteori cea a ritualului, în orice caz ambele adeseori semnificative pentru a demonstra dificultatea de a trăi, sau, în unele regiuni, pur și simplu de a supraviețui.

După cum se vede, putem pleda, alături de binevoitori, și pentru calitățile acestei pelicule viu colorate, de producție italiană. Pentru că, incontestabil, are calități. În primul rînd, meritul de a fi un protest împotriva unor stări de lucruri care persistă în prea multe ținuturi ale civilizației noastre planete. Valoarea sa protestatară este demonstrată de pildă prin secvența situată pe un atol din apropierea insulei Bikini, unde nu mai este posibilă viața animală din cauza exploziei atomice petrecute acum 18 ani. Sau de secvența filmată în îndepărtatul sat italian unde o procesiune implică misticismul cel mai retrograd și autoflagelarea de proveniență medievală.

În ritmul unor alternanțe ironice, de cruzime a obiceiurilor și superstițiilor, se tinde spre demonstrația că cei civilizați nu sînt întotdeauna cei care gîndesc.

Scene gratuite (gimnastica doamnelor bătrîne sau fanteziile culinare) stau alături de imagini de admirabil documentar (rechinii). O găselniță încîntătoare — sărutul utilitar al salvatoarelor australiene. O altă secvență mustind de inteligentă ironie — la Honolulu, americanii veniți să exploateze folclorul pitoresc al băștinașilor, sînt, paradoxal (sau poate greșim noi văzînd aici un paradox), chintesența naivității și prostiei.

Este neîndoielnic însă că, defecte și calități lăsate deoparte, acest film atît de inegal atrage, șochează, interesează. Ne pare rău de un singur lucru (pe care dacă l-ar fi realizat, am fi iertat autorilor — Jacopetti, Cavara, Prosperi — tot balastul de prost gust și cruzime): au trecut pe lîngă adevăratul subiect. L-au schițat dar prea puțin și prea stîngaci în episoadele german și italian: persistența sau chiar renașterea, în lumea așa-zisă civilizată, a anumitor forme de sălbăticie analoage cu cele observate la primitivi, necesitatea chiar într-o anumită societate „prea" evoluată, a acestei sălbăticii pentru a scăpa de nevroza generată de un prea rapid „progres" al civilizației.

Există deci în *Mondo Cane* imagini inutile, o căutare de prisos a cruzimii, concluzii trase prea repede și de mîntuială. Dar există și lucruri realizate poate chiar cu bună știință și intenție de la început, deși noi le bănuim reușite întîmplătoare.

Judecata definitivă o va da însă spectatorul. De aceea, ultimul cuvînt vă aparține!

**Rodica LIPATTI**

## FATA ÎN DOLIU

*Fata în doliu*, menționată la Cannes în 1964 pentru interpretare, are într-adevăr în distribuție un fel de Claudia Cardinale plină de temperament spaniol care trebuie să-și reprime cu strășnicie orice impuls vital întrucît eroina traversează o etapă de lung și repetat doliu familial. Ambele — interpreta și personajul — sînt încorsetate deopotrivă în rigorile unor conveniențe artistico-reale care le cenzurează fiecare gest, fiecare vorbă ce nu „cadrează" tipajului închipuit de scenaristul-regizor — Manuel Summers — și de mentalitatea îngust provincială în care se petrece povestirea cu pricina. Caz rar — dar nu fericit — de confundare totală a dramelor din viață și de pe scenă, de contaminare a artei ce satirizează, de obiectul satirizat. Mai limpede: bigotismului exasperant, amestec de prejudecată naivă și fanatism catolic simulat, de mîhnire sinceră dar și de prefăcută, falsă autoconstrîngere, amintind *Sedusă și abandonată* a lui Germi (o versiune însă mult edulcorată), deci viciul social propus spre persiflarea spectatorului exercită o stranie influență nocivă asupra... realizatorului. Care, amuzat de tribulațiile amorului logodnicilor andaluzieni împiedicați în zelurile lor matrimoniale de prelungitul doliu din familia fetei, s-a lăsat el însuși sedus de conformismul incriminat. Mica lui fabulă, de o ironie discretă, nu prea supărătoare, țintește atît „cît se cade" și mai ales „ce se cade" din viața aceasta, dealtminteri foarte onorabilă — a tîrgușorului andaluz (peisaj moral încrustat cu apă tare în peliculele unui Berlanga sau Bunuel). Aici, ironii gentile la adresa pastorului ce trage vîrtos din sticla cu Madera, cîntă zgomotos romanțe care-i aprind în chip ciudat ochii prea-cucernici; o împunsătură mai gravă pe torsul — cam durduliu — al mamei-soacre, strașnică păzitoare a datinelor rigide, care nu neglijează nimic din protocolul înmormîntărilor de familie, dar subtilizează discret de pe un mormînt vecin buchetul impunător care „convine" mai bine mortului său (mai precis reputației celor în viață).

Energia comică, astfel strunită, a tînărului cineast spaniol, preocupat — se vede — să nu deranjeze prea tare sensibilitățile orășelului — se răzbună: dintr-o inteligentă satiră de moravuri cum debutase, promițător, *Fata în doliu* se convertește într-o cumințică istorioară hazlie cu încurcături sentimentale provenite mai degrabă din „fatalitatea oarbă" (ah! morții aceștia de familie) decît din bigotismul ridicol al ipocritelor îndoliate. „Nu ne putem opune soartei. Avem ghinion!" conchide cu lacrimi în ochi tînăra pereche, resemnîndu-se să asculte tristul bolero, cîntecul lor preferat, intitulat „Două cruci" — simbol al cernitului destin ce-i desparte din nou, poate pentru totdeauna, pe nefericiții îndrăgostiți. Logodnicii nu pot lupta contra destinului care ucide fulgerător, chiar în ajunul plănuitei lor fugi pe tatăl fetei, tot așa cum autorul filmului pare și el total dezarmat în fața suitei de nenorociri abătute pe capul eroilor săi. Și ce bătăios se recomandase în genericul amuzant: un twist îndrăcit întrerupt brusc, ca la o deficiență de proiecție unde „se taie sonorul", de o tăcere reculeasă și un nou portret de familie în chenar negru. Și ce spiritual se anunțase în detaliile îndolierii: voalul cernit ce acoperă, deopotrivă, căpșorul nostim, plin de viață al logodnicei și ciripitul vesel al canarului; funda neagră ce atîrnă la gîtul pisicii și cîrja înnegrită și ea, a tatălui: suzeta proaspăt vopsită a sugaciului și balonul de culoarea antracitului, singura jucărie permisă care cadrează cu doliul riguros al familiei cucernice. Exagerări nostime, de amănunt, colorează cernita peliculă lungită peste măsură și văduvită de haz, înspre final. Un nume ce trebuie reținut: Maria Jose Alfonso, interpreta inteligentă a tinerei îndoliate. Și un altul (interpretul logodnicului nerăbdător) pe care n-avem de ce-l reține, deși purtătorul lui aduce vag cu Alberto Sordi. Numai exterior, din păcate.

Raportarea la comedia italiană nu e o malițiozitate a criticului, ci — se pare — o dorință manifestă a realizatorului spaniol. Prea manifestă și rămasă numai dorință.

**Alice MĂNOIU**



Logodnicii în rarele lor clipe de destindere între două doliuri... (Fata în doliu)

AVANCRONICA

# ŞOBOLANUL DIN AMERICA

Acest film a plecat la drum cu tolba plină: fonduri suficiente (după înseşi mărturisirile autorului); avînd la bază excelentul roman al lui Jacques Lanzman; pe Charles Aznavour (actorul) care părea născut să întruchipeze personajul central; cadrul mai mult decît pitoresc a trei ţări latino-americane; condiţiile de muncă în iadul minelor boliviene; tripourile din Paraguay; traficul de arme şi de oameni etc., etc. Ar fi putut, cu sprijinul unei selecţii inteligente în bagajul prea încărcat de peripeţii (care în roman au meritul de a fi prezentate în stilul viguros al reportajului trăit, cu valoare aproape documentară), să rezulte un poem sfîşietor care să glorifice omul în raport cu cele mai grele încercări. Şi credem că ar fi fost de-ajuns pentru izbutirea unei asemenea performanţe, un decupaj al cărţii în chip de scenariu, puţin curaj şi puţin talent.

Or, ne-am trezit în faţa unui munte care după chinuri grele, a dat la iveală un... şoricel.

Un şoricel ridicol şi preţios, care se ruşinează de fapt tot timpul din pricina regiei bombastice şi grandilocvente, a stilului încărcat, a efectelor stridente şi a nuanţelor obţinute cu ajutorul bidinelii.

Un emigrant francez, pe nume Charles, poposeşte în Paraguay cu credinţa că a picat, precum Alice, în ţara minunilor. Decepţia lui însă e nu numai foarte mare dar şi imediată: unchiul bogat din poveste pe sprijinul căruia se bizuia, îi închide uşa în nas. Şi iată-l pe tînărul Charlie (de... vîrsta lui Aznavour), plecat în căutarea norocului. Iar de aici încep o sumedenie de aventuri care mai de care mai abracadabrantă, prima aruncîndu-i-o în braţe pe frumoasa şi cinstita Marie, singura rază de lumină într-o viaţă de mizerii.

N-am înţeles mai de loc de ce a trebuit să alerge bietul Charlie prin toată America de Sud, nici maşinaţiile celorlalte personaje. Măcar dacă am fi profitat de maratonul lui pentru a ne bucura de o imagine frumoasă ajutată mult de decorul natural al locurilor unde s-a filmat. Dar n-am avut parte decît de frunze, flori, zăpadă şi fum, care luate împreună (sau separat) ne-au creat tabloul unui exotism de operetă.

Iar bieţii actori (Charles Aznavour şi interesanta Marie Laforêt) ne-au înduioşat cu naiva lor strădanie de a se lua (ei, în primul rînd) în serios. Au fost foarte departe, toată vremea, de povestea necruţătoare a lui Lanzman.

„Filmul lui J.G. Albicocco este un soi de *Tintin în vizită la Incaşi*, tratat în maniera tragediei antice greceşti de către un cineast de ocazie", comenta imediat după premiera acestui pricăjit *Şobolan din America*, un critic francez, după cum se vede, destul de malițios.

**R. L.**



**Aznavour îmbătat de farmecul exotic al Mariei Laforêt (ce păcat că nu-i puteţi admira şi dvs. chipul straniu! cu puţin înainte de a o vedea pe ecran)**



# FERNAND COW-BOY

Moda westernurilor s-a stins — se pare — chiar şi în Europa. Dar nu şi impresia profundă pe care au lăsat-o aceste filme de aventuri tipic americane, în memoria spectatorilor şi a cineaştilor. De aceea, dacă azi publicul nu mai are răbdare să suporte melodrame petrecute în vestul sălbatic, în schimb se delectează cu parodiile moderne realizate — unele cu foarte mult umor — în ţările europene.

Într-un sătuc din Franţa, Fernand (Fernand Raynaud) află că unchiul din America i-a lăsat moştenire un bar în Texas. Ajuns la faţa locului ca să-şi ia în primire avutul, tînărul francez face cunoştinţă cu o faună cu totul ciudată de cow-boys căutători de aur şi bandiţi, cu fete foarte frumoase, dar cam originale. Nu e greu să ne imaginăm ce i se poate întîmpla eroului nostru, timid, naiv şi mai ales... european. Fernand se îndrăgosteşte de tulburătoarea Annie din Far-West (Nadine Tillier), fără succes însă şi sfîrşeşte prin a se căsători cu slujnica indiană. Idila se desfăşoară în mijlocul unor peripeţii, bătăi, cavalcade, atacuri de diligenţe, care mai de care mai năstruşnice. Tînărul va ajunge chiar şi la puşcărie (una din secvenţele cele mai caraghioase din film) şi va sfîrşi prin a fuma pipa păcii cu viitorul său socru (piele-roşie getbeget).

Fernand cow-boy este o îndemînatecă parodie a westernului american, realizată de francezul Guy Lefranc. Comedie prin inteligenţa şi hazul textului, film cu adevărat comic prin găselniţele şi gagurile nenumărate, cunoscute toate, dar refolosite cu dibăcie şi oportunitate.

Scenele de bătaie din bar sînt remarcabile. Deşi — sau poate tocmai de aceea — tratate în glumă, ar putea figura cu cinste în multe westernuri „originale".

Interpretarea este spirituală şi vioaie, pe măsura scenariului. Fernand Raynaud se inspiră, poate puţin prea vădit, din unele pelicule ale lui Charlot, totuşi este destul de personal pentru a ghici în el un comic de mare talent şi forţă actoricească. Şi partenerii săi sînt la înălţime: Noël Roquevert e un irezistibil şerif bîlbîit, Nadine Tillier e frumoasă. În general, o distribuţie aleasă cu grijă şi dirijată dibaci de mîna regizorului Guy Lefranc.

Pentru ceea ce îşi propune — parodie a westernului — comedia e sclipitoare, alertă, condusă cu nerv către incriminatul „happy end".

**L. R.**

# CRONICA UNEI CRIME

„A fost odată un oraş vechi: amestec de gotic, baroc şi război". Rareori prologul unei drame filmate, insertul — de obicei pur informativ — ce deschide cortina asupra unei povestiri cinematografice, sintetizează atît de expresiv destinul unei ţări, al unui popor de-a lungul epocilor, ca aceste cuvinte — frontispiciu pe *Cronica unei crime*. Un oraş teuton cu ale cărui clădiri-monumente se mîndresc locuitorii. Trufaş pentru obîrşia lui feudală, cu turle semeţe ţintind supremaţia, sfidător în vanitatea lui goală de casă-muzeu, neînsufleţită — oraşul acesta pare lăcaş predestinat dramelor. Războaielor dese, greşeli istorice repetate din care protagoniştii par a nu fi tras nicicînd învăţăminte, cu tot dezastrul abătut asupra lor (pentru că-l abăteseră ei prea des asupra altora). E un „perpetuum mobile" al nenorocirii care, o dată stîrnit, pare fără sfîrşit, uitîndu-şi îndepărtata obîrşie. Sub semnul unei fatalităţi tragice, de o amploare amintind eposul antic despre cetăţi războinice în veci blestemate, se deschide interesanta „Cronică" germană a crimelor naziste. O confesiune cinematografică de o tulburătoare sinceritate, luciditate, ce face cinste studiourilor Defa. Chiar dacă dosarul răsfoit pe ecran cuprinde un singur caz: o tînără evreică ce-şi răzbună, după mulţi ani, familia ucisă, împuşcîndu-l pe asasinul nazist astăzi primar al unui orăşel din Germania federală, procesul vizează responsabilitatea — mai generală — pentru crima uitării, încercarea de absolvire de genocidul de ieri. În zilele noastre „Cronica" e de o actualitate tulburătoare. Două decenii nu pot şterge cumplita amintire a fărădelegilor naziste şi a unui întreg lanţ de violenţe, asasinate atroce. Procesul încetează să fie numai al ruşinoasei — celei mai ruşinoase pagini din istoria poporului german —: al doilea Reich, ci devine un fel de avertisment sumbru pentru tragedia — de secole — provocată de spiritul războinic, şovin, întreţinut cu grijă de Wilhelmi sau Bismarci, perfid teoretizat în epoci moderne, răspîndit ca molima în întreaga lume. Tratatul de eugenie — nu-i de mirare — a apărut aici şi el devine pericol universal cît timp omenirea lucidă nu-i stăvileşte propagarea, nu-i distruge rădăcina, nu-i obligă spiritul să se reconvertească la religia umanismului. A respectului, a demnităţii umane.

Ruth, eroina *Cronicii*, nu acţionează numai sub impulsul unei „vendette", ea nu pare doar temperamentul aprig, spiritul tranşant ce nu admite compromisul cu propria-i conştiinţă, un Saint-Juste feminin, naiv, poate, în credinţa fermă că „se poate face dreptate". N-are, iniţial, orgolii justiţiare, ci e silită să ajungă aici pe căi proprii, pentru că se izbeşte în statul federal de o apatie generală (în cel mai bun caz, dacă nu chiar de o agresivitate împuternicită şi legiferată de guvernul de la Bonn). Bate la multe uşi încercînd să împiedice reînvierea unei fantome, reinstalarea la putere a unui nazist notoriu scăpat de pedeapsă printr-un tulbure concurs de împrejurări (ce interesantă apare în film dilema de conştiinţă la care e supus ofiţerul american constrîns să elibereze pe acest perfid nazist ce şi-a „purificat", prin mituire, dosarul politic încărcat de crime).



**Angelica Domröse dezvăluind o altă fațetă a talentului său explorat pînă acum în același rol-tip de ingenuă frivolă.**

Problema — aici doar sugerată — amintește zguduitorul final al filmului lui Stanley Kramer, *Procesul de la Nürenberg*. De altminteri, *Cronica unei crime* tratează în mic, la scară individuală, ceea ce filmul american acuza pe scara istoriei, deschizînd procesul unui lanț de crime ce se cereau, imediat după război, ca și astăzi, ca totdeauna, pedepsite și prin aceasta evitate în viitor.

Pentru că răzbunarea lui Ruth ca și verdictul sever dar drept rostit (în ciuda dispozițiilor superioare ale Pentagonului) de judecătorul *Procesului din Nürenberg*, nu înseamnă doar revanșa pentru trecut, ci răspunderea pentru securitatea viitoare a omenirii, convingerea că asemenea crime nu vor mai fi îngăduite niciodată. Acesta e scopul nobil, superior vendettei naive, în virtutea căruia acționează cele două personaje (aparent diferite) ale celor două filme (ca factură și valoare, diferite). *Cronica unei crime* prefigurează, dar nu atinge puterea de generalizare, universalitatea chestiunilor de etică, justiție și responsabilitate istorică a tribunalului popoarelor, dezbătute în *Procesul de la Nürenberg*. Ceea ce impresionează la acest film german sînt însă sinceritatea și adevărul psihologic al tratării „cazului Ruth", a relațiilor ei cu soțul, intelectual german cinstit, dar lipsit de curajul de a se alătura luptei deschisă de tînăra-i soție. În rolul feminin, cu ample registre, evoluează, convingător, Angelica Domröse. Un portret excelent (datorat, deopotrivă, scenaristului Angel Wagenstein, regizorului Jo Hasler și mai ales interpretului Jiri Vrstala) e cel al avocatului care redeschide, cu toate prejudiciile pe care i le-ar putea aduce carierei sale imprudenta fermitate, procesul fostului criminal nazist. Merită semnalată, de asemenea, poezia sobră presărată în această densă partitură dramatică (scenele de dragoste din timpul războiului, singurătatea fetei, ostilitatea orașului ruinat, sumbru) și calitatea literară generală a scenariului și dialogurilor semnate de Wagenstein.

**Al. CREȚULESCU**

# ASTA-I TOT CE S-A ÎNTÎMPLAT

Acest film e un fel de mobilizare generală a vedetelor naționale britanice în specialitatea dansantocantantă. Pe lîngă celebrul Tommy Steele, halideiul englez, care e și personaj în piesă, o serie de „guests artists", adică „artiști-oaspeți", apar în propriul lor nume. Fie individual, ca John Barry, Russ Conway, Carol Deene, Dany Williams, Shane Fenton și mulți alții, fie colectiv, sub formă de taraf („George Mitchell Singers" sau „Clyde Valley Stompers"). Pe deasupra tuturora, pe picior de egalitate cu Tommy Steele, apar Johnny de Little și mai ales Marion Ray, care face un foarte grațios duet muzicalo-coregrafic cu Tommy Steele, număr al cărui titlu este o dublă hiperbolă (se cheamă: „Maximum Plus"). Marion Ray mai face și un solo al cărui titlu este în fond tot atît de superlativ: „That's Living" („Asta zic și eu viață!" — așa cred eu, căci dacă ar fi fost „*Asta-i viața*, s-ar fi spus în englezește: „*That's Life*"). Duetul folosește metoda estetică americană a participării mobilierului, coloanelor, pereților și obiectelor casnice la dansul și cîntecul respectiv, ca parteneri coregrafici și sonori. Are foarte mult haz acest procedeu, mai ales cînd e făcut cu haz (ceea ce e sigur cazul în „Maximum Plus").

În acest „all-stars-film", compozitorul englez la modă, Phil Green, plasează 15 șlagăre personale, de inegală valoare. Filmul e plăcut, și stupid. N-aș zice „intenționat" stupid, ci „fatal" stupid, căci tema și povestea nu-și pot descărca gravitatea, subtilitatea sau originalitatea într-o producție revistoidală ca aceasta. Ca să vedeți: un tînăr și foarte talentat cîntăreț și dansator iubește pe colega lui de la Societatea de înregistrări muzicale unde sînt amîndoi salariați. Se iubesc, vor să se căsătorească, dar nu pot, fiindcă amîndoi au cîte un cusur teribil: ea este fiică de milionar, iar el este orfan. Tatăl fetei pune un detectiv să descopere biografia băiatului. Singura piesă de identitate procurată de acest Sherlock Holmes este o fotografie la vîrsta de 6 luni, unde se vede bine un semn din naștere pe piciorul stîng. De aici goana investigatorului după pantalonii băiatului, pe care de trei ori încearcă să-i extragă de pe pulpele proprietarului, și numai a treia oară reușește. Bătrînul deci află că pretendentul este un vechi orfan. Și nu zice nimic, pînă cînd, cu ocazia unei serbări unde participă și vreo 30 de orfani mai juni, cam de la 3 pînă la 10 ani, milionarul descoperă că-i plac orfanii și-și dă instantaneu fata pe mîna eroului nostru.



• CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA •

# TOVARĂȘII

Cronicarii noștri de film și-au făcut datoria în relevarea frumuseților filmului lui Monicelli, fără a putea trece însă peste anonimatul în care s-a desfășurat vizionarea lui. Într-o foarte bună cronică în „Contemporanul", M. Tolu începea chiar cu această observație — nemeritatul „anonimat" care înconjoară rularea peliculei; termenul — același! — și-l însușea și revista „Flacăra" în competenta ei rubrică de recomandări pentru public. Anonimat, anonimat, bine-bine, — dar parcă ți se rupe inima văzînd mica afluență de public la această capodoperă și parcă-ți vine să le imputi și prietenilor noștri, cronicarilor de film, că nu au avut o atitudine mai pătimașă în această problemă, că nu au strigat mai tare, mai puțin academic, împrumutînd măcar o dată vigoarea cronicarilor sportivi.

Fără a avea iluzia unei opere de convingere încununată de succes, fără a avea pretenția unei soluții cu totul fericite — am bănuiala că o atitudine mai degajată a cronicarilor, mai puțin scorțoasă (repet: mai puțin academică), o leacă mai veselă, sacrificînd poate din caracterul grav-științific impus de subiectul filmului, o atitudine mai surîzătoare, cred, ar fi fost numai în favoarea *Tovarășilor*. Argumentul meu principal în această direcție se bazează pe detectarea unui umor secret, continuu, de o anumită factură, de care regizorul (regizorul *Marelui război*, printre altele) nu se ferește, oricît ar fi de tragică situația. Subliniez: e vorba de o tendință continuă — nu de trei-patru scene vesele, pentru a mai descreți frunțile încruntate în fața mizerabilei exploatări la care sînt supuși textiliștii torinezi. Realitatea e crîncenă, drama o urmează dar ea e potențată artistic de o căutare permanentă a unor surse tainice de umor, chiar acolo, în dramă.

Lucrurile merg pînă la tic de cele mai multe ori se ajunge la formula unui gag aparte, gagul tragicomic. Aș îndrăzni să număr secvențele lipsite de acest „gag tragicomic", de acest umor printre lacrimi. Două exemple memorabile: poliția trage în greviști, pe cîmpul din fața uzinei rămîne primul mort din rîndurile proletarilor. Prima victimă, un adolescent. Profesorul se apleacă asupra lui, cînd apare sora celui ucis și, înnebunită de durere, începe să-l lovească pe Sinigaglia, răspunzătorul moral — în conștiința ei — al acestui asasinat. Momentul e tare, Monicelli frînează patetismul orb printr-un gag superb: pălmuit de fată, profesorului îi cad ochelarii și în loc de răspuns la întrebările superpatetice, caută miop lentilele, în jurul celui ucis. Să surîzi sau să plîngi? Flaubert numea această dilemă a spectatorului consecința supremă a emoției artistice. Dar gagul căruia i-aș da premiu de frumusețe e acesta: după ce cere comitetului de grevă permisiunea de a pleca la lucru, mizeria nepermițîndu-i să piardă o centimă, după ce comitetul controlează adevărul acestei afirmații și constată că într-adevăr mizeria din casa sicilianului e înfiorătoare, aprobîndu-i deci „cererea" — situație tragică de asemenea nelipsită de un surîs imperceptibil —, sicilianul pleacă în sfîrșit dimineața la fabrică, însoțit de ironiile tovarășilor săi. Intră în atelier, unde apar oamenii patronului. „Ce cauți aici?" „Mi-a dat voie comitetul..." răspunde sărmanul. Patronul se înfurie: acceptîndu-l în fabrică, înseamnă să recunoască puterea discreționară a primului comitet proletar, înseamnă să recunoască puterea grevei. Inacceptabil! Îi cer să plece, să părăsească uzina. „Am copii!" urlă sicilianul — și atunci, pe acest strigăt patetic, apare gagul care-ți sugrumă plînsul și retorica: proletarul scoate briceagul, să-i lovească. Patronii se sperie, dar briceagul nu se deschide! Briceagul e neputincios și mizerabil — ca tot ce-i aparține nenorocitului. Sicilianul se înfurie și toată ființa lui se încordează să deschidă „arma": aruncă briceagul pe jos și începe să-l calce în picioare, ca prin presiune să-i deschidă limba. E o furie extraordinar tratată, — și mă gîndesc că doar lui Chaplin, decis să înjunghie un om, i s-ar fi putut întîmpla o asemenea comedie.



**O scenă patetică din Tovarășii: în ceață, profesorul (Marcello Mastroianni) încearcă zadarnic să convingă spărgătorii de grevă să renunțe la acțiunea lor).**

# HATARI

...continuă să se ruleze, cu săli pline, la șase luni după premieră, și nimic nu mă face să cred că succesul acesta binemeritat — ah, ce bine mă simt cînd arta are parte de public mult! — nu se va prelungi încă șase luni, și încă șase. Dar pînă atunci trebuie amintit — nu pentru a-l șicana „personal", ci fiindcă acea cronică era un memorabil exemplu de neînțelegere, prilejuindu-ne obiecții fundamentale, de principiu — că T. Caranfil a fost singurul cronicar bucureștean care n-a știut să ne spună dacă acest film clasic al lui Hawks este *bun sau nu*. Întreaga cronică („Informația Bucureștiului") era scrisă sub imperiul acestei ezitări penibile, care știm cu toții ce impresie face „la public". Dintr-o trăsătură de condei — numindu-i „amatori de senzații tari" — tovarășul Caranfil asimila eventualii prohatariști cu cei care aleargă la *Pardaillan*, *Frații corsicani* și alte filme de subemoție publică, aruncîndu-le astfel un dispreț înfiorător. Nici pînă astăzi n-am înțeles pe ce se baza superioritatea d-sale ca „neamator de senzații tari" față de noi, umilii senzorialiști, ca să ne poată spune atît de deschis că sîntem rudimentari, primitivi, incapabili să depășim epiderma și senzațiile ei. (E o jignire, cel puțin filozofică). Argumentele cronicarului vădeau insensibilitate artistică, de loc ciudată dacă ne gîndim la groaza tovarășului Caranfil față de cele cinci simțuri (care după cum se știe, au un mare rol în judecata estetică). Dînsul admitea că *Hatari* are „spectaculoase salturi incredibile ale automobilelor" (formularea îi aparține) și accepta forța pur documentară a filmului — adică, vezi bine, cînd ni se arată cum se vînează în Africa. „Din păcate", „filmul are veleități (!?) de ficțiune" și aici „apare un rudiment de dramaturgie" (cînd vă spun că prohatariștii sînt rudimentari, credeți-mă...), „o schemă uzată... în zeci de comedii", al cărei „cal de bătaie" ar fi „încurcăturile dragostei"! Personajele aveau nevoie de o „abordare mai complexă", trebuiau mai mult „explicate", „dezvăluite" — argumenta cronicarul, așa cum argumentează la orice film schematic și prost. Prima slăbiciune flagrantă: confuzia deplorabilă dintre ficțiune și documentar: *Hatari* e un film artistic de *ficțiune*, un film *total* de ficțiune, cu eroi inventați, cu un plan *artistic* propriu, desfășurat într-o realitate *regizată* de un mare regizor. Nimic nu e documentar ca atare (așa cum de multe ori în filme de ficțiune apar inserturi necesare din jurnale de actualități, din reportaje cinematografice) ni-

Din punct de vedere propriu-zis cinematografic, partea cea mai valoroasă a filmului trebuie căutată în secvențele unde joacă cei circa 30 de copii. Au un haz, o umanitate și o autenticitate remarcabile. Bineînțeles, ca să obții atîta spontaneitate și variație fizionomică, acel care s-a ocupat de treaba asta și-a bătut desigur foarte mult capul. Meritul lui a fost mare. Ca probă că numele lui nu e menționat pe un generic în care se înghesuie o imensă gloată de mari și mici celebrități. Regizorul este Don Sharp.

Eroul, Tommy Steele, are exact acea urîțenie simpatică cu care odinioară un Mickey Rooney cucerea lumea. Iar partenera lui (actrița) Angela Douglas, joacă cu multă finețe și este fermecătoare.

Un British Lion Film.

**D. I. SUCHIANU**

**Unul din numeroasele momente dansante din recenta revistă engleză: Asta-i tot ce s-a întîmplat. Nu prea mult, adăugăm noi, după ce am văzut filmul.**



# CASA RICORDI

În limbajul medical rețeta se scrie prescurtat: *Rp.* Adică *recipe* (pe latinește: primește!). În meseria cinematografică există mai multe rețete pentru a face săli pline. Vă oferim o mostră.

*Rp*: Secolul de aur al operei italiene comprimat în două ore de spectacol. Muzică din Cimarosa, Rossini, Donizetti, Bellini, Puccini, Verdi. Distribuție forte: Paolo Stoppa, Nadia Gray, Marcello Mastroianni, Maurice Ronet, Gabriel Milano, în frunte cu Mario del Monaco. După cum ați ghicit, este vorba de filmul muzical *Casa Ricordi*. Pretextul retrospectivei muzicale a secolului XIX-lea italian îl constituie actul de naștere al uneia din cele mai cunoscute edituri muzicale europene: Casa Ricordi. De la teascul de tipărit primitiv al stră-stră-bunicului Ricordi pînă la discurile microsion cu sunet stereofonic „Ricordi" e un drum lung. O parte din acest drum face obiectul filmului în cauză. Casa Ricordi ne e prezentată drept un inspirat Mecena al muzicii care a descoperit, lansat și realizat strălucitele talente ale operei italiene de acum un veac. Nu facem nici o insinuare și nici nu ne îndoiam de generozitatea seculară a cunoscutei edituri muzicale dar nu știm de ce ni se pare că la finanțarea filmului un cuvînt s-ar putea să-l fi avut și Casa Ricordi & fii. Dar *Honni soit...* Muzica filmului e aleasă cu grijă. Ascultăm fermecați arii din „Bărbierul din Sevilla", „Puritanii", „Elixirul dragostei", „Othelo", „Boema" etc. Uneori sînt găsite mijloace cinematografice inspirate pentru a se sublinia conținutul ariilor. Așa e cazul cu aria calomniei. De la mîna care se agită în aer a lui Don Bartollo, aparatul de filmat trece asupra umbrei aruncată pe perete. Umbra crește, se lățește, nu mai încape în scenă și iese pe fereastră. Aparatul iese și el pe fereastră și, deși pînă atunci se filma în spațiul scenic al unui teatru, evadăm în stradă unde o figurație numeroasă mimează urmările creșterii monstruoase a calomniei. Din păcate însă, asemenea truvaiuri sînt rare. Pentru prezentarea cronologică a marilor autori de operă e folosit un procedeu stereotip. Compozitorul bate timid la ușa mereu deschisă a Casei Ricordi, editura îl întîmpină cu căldură, urmează succesul muzical și, ca o consecință a gloriei, femeia iubită îi cade în brațe. *Tempi passati* și trecem la alt compozitor: altă muzică, alt succes răsunător. Altă femeie care iubește un compozitor. Pentru a-l scoate pe Verdi din criza de creație în care se zbătea pradă îndoielilor, autorii filmului prepară un sos nedigerabil. Un grup de manifestanți înarmați înaintează pătrunși de elanuri revoluționare. Apare armata. Ofițerii lansează somații. Puștile sînt gata să se descarce. Cu sufletul la gură ne așteptăm a fi martorii unui masacru contrarevoluționar. Dar deodată, ca *Deux ex machina* din tragediile antice, apare un bărbos într-o șaretă. Mulțimea freamătă. Se aud voci: e Verdi... E maestrul... Insurgenții uită că voiau să facă revoluție și încep a cînta o frumoasă partitură corală din opera „Nabucodonosor". Soldații, ofițerii, uită că erau gata să-i împuște pe concetățenii lor și se alătură vocal răsculaților. Toți cîntă acum într-o armonie „piața Endependenței" „Nabucodonosor" și par fericiți. Distribuția forte anunțată la început nu servește filmului din punct de vedere al creației. Sînt celebrități sugerînd alte celebrități. Simple apariții de nume sonore pentru rezonanțe publicitare, menite să atragă publicul în sălile de cinematograf.



**Maurice Ronet distribuit aici ca să moară patetic — sub înfățișarea compozitorului Bellini — în brațele tinerei italience.**

Dar poate că nu e chiar atît de rău dacă prin intermediul acestor mijloace facile unii spectatori vor asculta și îndrăgi muzica de operă.

**Toma ATANASIE**

## • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA • CONTRACRONICA •

mic nu e filmat fără premeditare, direct, pentru a rămîne ca „act". Filmarea însă are o particularitate, care de mult nu mai este nouă și nu trebuie să ne inducă în eroare: ea tinde la a obliga ficțiunea — cu toate accesoriile ei: eroi, intrigă etc. — să străbată *foarte adevărat* viața (ca din acest „foarte adevărat" să se degajeze concluziile artistice) într-atît de adevărat, încît arta să facă concurență vieții.

Hawks e tot atît de „documentar" în *Hatari* cît e Hemingway în vînătoarea din „Francis Macomber", în descrierea unei coride sau a unui meci de box. (Mai recent, Rosi a dus tendința aceasta și mai departe, iar *Mîinile pe oraș* au fost de-ajuns de bine înțelese de tovarășul Caranfil). Evident, scenele de vînătoare ale lui Hawks sînt uluitor regizate — dar ele nu au valoare în sine. Ceea ce n-a văzut cronicarul este că tocmai aceste scene de vînătoare „documentare" sînt esențiale în caracterizarea eroilor, în *realizarea ficțiunii*; filmul, substanța sa, nu poate fi judecat în afara lor — doar dacă vrem să-l măcelărim. Nu mai am prejudecata „complexității" — multe filme mari m-au învățat s-o abandonez și să cer eroilor un singur lucru, înaintea a orice: să fie convingători în universul lor. În acest sens, eroii lui Hawks ni „se dezvăluie" mai mult decît explicit tocmai în scenele acestea capitale, ale vînătorilor. Fără ele nu i-am putea înțelege — și de aceea ele vizează mai departe de „document", integrîndu-se într-un plan artistic. Vînînd, acești oameni sînt totali și pătrundem cu ei într-un univers fascinant al cruzimii și al blîndeții, al curajului și al prudenței, al tenacității și nesiguranței vitale. În afara vînătorii, viața lor nu mai are aceeași tensiune și plenitudine — e adevărat — dar scenele respective nu cad atît de jos, cum zice tovarășul Caranfil, adică pînă la comedia „cu încurcături". Dimpotrivă — ele au un sens: în afara vînătorii, ei sînt naivi, stîngaci, prostuți, conform vechii și idilicei idei americane după care în orice bărbat viteaz și crud se ascunde un copil caraghios care nu știe nici măcar să sărute o femeie. Toate acestea sînt explicitate, explicate — deși cronicarul nu vede decît „setea de aventură", scăpîndu-i exact ce e mai important, adică ceea ce e implicit. Și implicită — ca ori de cîte ori există, cum ar spune Blaga — e poezia. Nedescoperirea poeziei, absoluta insensibilitate la acest poem bărbătesc, constituie cea de a doua slăbiciune a analizei mai sus discutate și aici nu mai putem explica nimic, căci în domeniul acesta al poeziei — ca și în dragoste, cum zice poetul — nu există explicații și exemple. Ar fi unul dintre cele mai absurde jocuri intelectuale să arătăm cu degetul pe hîrtie sau pe peliculă: „uite, aici e poezie, și aici, și aici" ... așa cum ai arăta contuziile pe corpul unui om bătut. În cazul unui „neamator de senzații tari", al unui critic care se învîrtește în sfere atît de rarefiate — îmi e teamă că ar fi și o operație jignitoare. Trimiterea la excelenta cronică a lui Iordan Chimet din „Scînteia" mi se pare suficientă.

R.C

# LEGEA ŞI FORŢA

În numărul 3 (1964) al revistei „Cinema" se face afirmația că *Legea și forța* e un „western psihologic". Mi se pare că judecarea acestui film pornind de la definiția westernului și de la „regulile genului", înseamnă deplasarea centrului de greutate al observației asupra elementelor pur formale. Nu este prima oară cînd în cinematografie ni se oferă sub un înveliș de aventuri sau polițist un miez bogat în idei, în care suspense-ul, bătăile și urmăririle nu au alt rol decît obținerea unui plus de atracțiozitate.

Emoția puternică, vibrantă pe care o produce filmul polonez de la primii săi metri, n-are nimic de-a face cu regulile western-ului. O voce bărbătească, gravă și copleșitoare cîntă; cîntecul este o baladă a tristeților condensate, a durerilor trecute și a unei calme și, poate, obosite așteptări. El conduce eroii filmului prin neînsuflețitul orășel Siwowo însoțit de zgomotul ritmic al unei tobe prevestitoare, iar în final subliniază drama lui Koenig cu aceleași inflexiuni calde și învăluitoare.



Eroul nu pare de loc „un cow-boy" polonez, ci un om obișnuit, poate mai îndrăzneț, unul dintre cei mulți care și-au văzut firul normal al vieții întrerupt brutal cu șase ani în urmă, și-au pierdut rudele și prietenii, au suferit și au fost umiliți și care acum încep, nesiguri, o nouă existență. Oamenii aceștia nu doresc altceva decît să-și continue drumurile întrerupte (ca bătrînul calm și hîtru care-și face o omletă între șinele de cale ferată) sau să înceapă cu totul altă viață, mai cinstită, în respect pentru oameni. Drama „antieroului" (despre care se vorbește în cronica amintită) nu-i aparține lui Koenig. Suferința lui din final se datorește nu unei înfrîngeri morale, ci cumplitei oboseli a omului care a văzut săvîrșindu-se în jurul lui prea multe crime pentru ca el însuși să le continue, chiar și în numele celei mai îndreptățite apărări. Koenig dorește să-și reconsidere o bază solidă de cinste și încredere în oameni, de dragoste și înțelegere, pe care să se ridice edificiul unei vieți normale. Omorîrea celor trei, fie ei chiar bandiți, răvășește gîndurile și sentimentele sale, îi paralizează hotărîrile și impune dorința de a fugi din locul sîngeroasei înfruntări. Înfruntarea are loc în sfîșietor de pustiul Siwowo, cu casele lipsite de viață, cu ușile magazinelor vraiște și cu o piață goală, deprimantă. Orașul nu este pustiu pentru a aduce o notă originală în atmosfera obișnuită a westernului, ci exprimă plastic și spațial pustiul la fel de înghețat pe care îl poartă în ei oamenii ce pătrund în Siwowo, pustiu care poate fi fertilizat, sau care poate rămîne rece și bîntuit de vînt ca acum. Aici, în acest cadru ce poartă amprenta vizibilă a războiului, Koenig Mielecki, Smolka, Hanka, Vijas și ceilalți vor fi obligați să-și dea măsura lor ca oameni, vor fi înfrînți sau victorioși în primul rînd față de ei înșiși.

În cronica la care ne-am mai referit este socotită drept cea mai izbutită secvență: „vînătoarea" lui Koenig. Mi se pare însă că într-un film psihologic ca *Legea și forța*, o secvență de lungimea acesteia nu face decît să îndepărteze inutil atenția de la problematica centrală. Indiferent de perfecta gradare și de plusul de tensiune pe care îl aduce, de soluțiile regizorale interesante (nu putem spune „inedite" pentru că le-am mai întîlnit și în alte filme) această secvență păcătuiește cum am spus prin lungime, prin îngroșare caracterologică (Mielecki devine aproape mefistofelic) și mai ales prin exces de spectaculozitate (care scade valoarea generală a filmului).

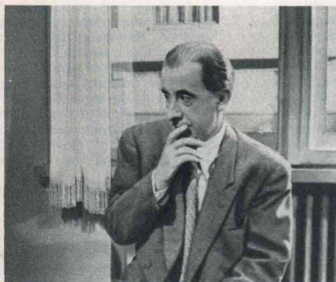
**„Suspens"-ul folosit cu iscusință nu justifică încadrarea filmului în tiparul „western-ului" (fie el și „psihologic").**

**Florica ICHIM**

# PORTRETE PARALELE



# Grigore Vasiliu BIRLIC



Directorul ▲ nostru



Băieţii ▶ noştri

Paşi spre lună ▼




Filmografia lui Birlic e copioasă. După ce a fost cunoscut mai întîi ca actor de teatru şi revistă, Grigore Vasiliu-Breloc a devenit — în urma unui rol fericit — Grigore Vasiliu-Birlic şi curînd după aceasta şi un excelent interpret de cinema, consacrat mai cu seamă prin întruchiparea unor tipuri caragialeşti. Orice ar face (sublim şi în acelaşi timp primejdios lucru!) Birlic stîrneşte rîsul. Extrem de popular, posesor al unui nas de un desen cu totul unic, mergînd cu paşi mici, şovăitori, dansînd cu mîini hilar-graţioase printre obiecte, holbînd ochii plini de nevinovăţie şi vorbind într-un chip anume cu o voluptoasă rostire a vocalelor şi însoţindu-şi şoaptele de un fel de scîncet stîrnind compasiuni bruşte — Birlic are toate datele comicului clasic, comicul „etalon" a cărui prezenţă pe afiş îl scuteşte pe regizor de mari emoţii.

Apărut în faţa publicului, siluetă fragilă, înconjurată pururi de un haos ostil, Birlic evoluează atît de rapid încît te împiedică să-l judeci cu limpezime dintru început; te simţi atras irezistibil de tipul uman pe care-l reprezintă şi miracolul comic la care asişti te cucereşte.

Dintre rolurile care ni s-au părut cele mai reprezentative pentru artistul de cinema vom pomeni numai două: cel de ecranizarea piesei *O scrisoare pierdută* şi cel din schiţa cinematografică *Vizită*. Aici, Birlic dă măsura maximă a harului său interpretativ, spiritul caragialesc se menţine cu strălucire pe peliculă. actorul pare să „uite" o serie de efecte cu care în mod curent recoltează aplauze frenetice, îşi cenzurează pornirea spre autoparodie şi izbuteşte un comic de substanţă. În *O scrisoare pierdută*, Birlic se integrează atmosferei epocii, jocului celorlalte personaje şi intuieşte cu rară sensibilitate ceea ce constituie convenţia umorului lui Caragiale, iluminînd convergent linia de acţiune cît şi replica în sine. A fost întîiul film în care am avut revelaţia unui comic adevărat capabil să oglindească în faţa spectatorului străin ceva din temperamentul poporului romîn, culoarea specifică a hazului popular. Întrezăream apariţia unui artist posesor al unui stil de interpretare modern şi original, demn de galeria de comici cuprinzîndu-i pe Millo, Brezeanu şi Tănase. Alteori, vizionînd filme cu Fernandel, Bourvil, Norman Windson, Toto, Tolubeev, Marvan ori Latabar aveam nostalgia unor pelicule cu Birlic al *nostru*. Pentru a impune ecranelor europene un asemenea comic mai era nevoie şi de nişte filme. Şi ele au venit: *Telegrame, D'ale carnavalului, Două lozuri, Băieţii noştri, Titanic vals, Mofturi 1 900* şi altele, multe, prea multe altele. Trebuie spus că tripticul de filme Naghy-Miheles realizat (de ce se uită acest „amănunt"?) cu supervizarea regizorală a reputatului Sică Alexandrescu după Caragiale — filme criticate pe drept cuvînt — au contat excesiv pe „Birlic" şi foarte puţin pe Grigore Vasiliu. E drept, regia a fost rudimentară, e drept, plastica a fost nepotrivită, dar nici Birlic n-a făcut suficiente eforturi pentru a-şi *înnoi* mijloacele de exprimare, jocul său a fost tot mai des lipsit de atributele candorii şi simplităţii, indispensabile temperamentului său artistic. Caragiale nu poate fi interpretat făcînd umor „apropos" de umorul lui, broderiile hazoase pot aduce ropote de aplauze, dar pot masca virulenţa actului critic reclamat de text. Punctat de recitaluri de virtuozitate, un rol jucat astfel contracarează neplăcut comicul caragialesc de strictă logică şi de apăsată tentă socială.

Iată de ce, trecînd peste apariţia pur decorativă din alte filme, regretăm că acestui excepţional fenomen comic care e Birlic îi lipseşte încă acel *ceva* care să-i dea circulaţie, care să universalizeze verva lui îndrăcită, care să *traducă* prin evoluţii actoriceşti lucide, judicios gîtuite, ideile cuprinse în partiturile încredinţate pînă acum.

Nădăjduim că Birlic va realiza — cu condiţia care nu mai ţine de el, aceea de a-şi găsi regizorul ideal — filme mari cu care să ne mîndrim.

În plus, repetînd experienţa a aproape tuturor marilor actori de comedie, credem că Grigore Vasiliu-Birlic ar putea ataca şi severe roluri de dramă.

# Coca ANDRONESCU

Urmărită cu simpatie în *Telegrame, Dragoste la zero grade, Nu vreau să mă-nsor* şi *Titanic-Vals*, tînăra actriţă a Teatrului Naţional s-a impus atenţiei iubitorilor de film datorită unor certe calităţi. Terorizată şi ea — ca aproape toate bunele noastre actriţe — de scepticismul unor regizori amatori de frumuseţi caligrafice care au socotit-o fatal-nefotogenică, afilmică etc., a apărut pentru întîia oară în faţa aparatului de luat vederi, crispată, ca într-o casă străină în care nu te simţi în largul tău şi în care te sperie ritualul ceremonios al gazdelor. Cine o vedea la teatru, în „Pantofăreasa" lui Lorca ori în „Hangiţa" lui Goldoni nu putea să nu remarce jocul ei evident cinematografic, dezinvolt, remarcabilul său simţ al mişcării. Dealtfel noi am mai avut prilejul să subliniem aceste atribute care o impuneau, singure, regizorilor noştri.

Coca Andronescu face parte (dacă o judecăm în perspectiva unor categorisiri strict personale) din rîndurile actriţelor „zvăpăiate". Un neastîmpăr cochet, deşi băieţesc aproape, o perpetuă „nemulţumire" care îi încleştează pumnii şi îi mlădiază vocea, explozivă ori — brusc — cu capul în piept, vie, optimistă şi muzicală, actriţa se interpretează pe sine în variante a căror monotonie ţine mai mult de scenariile filmelor în care joacă decît de comoditatea sa. Tipul zvăpăiatei (cu totul altceva decît tipul „veveriţă" ori „orfelină") e din ce în ce mai des întruchipat şi din ce în ce cu mai puţin succes. Evoluţia în *Can-can* a uluitoarei Shirley MacLaine a fost dezarmantă — sperăm — pentru amatoarele de „gingăşii" pe ritm de twist, cu „frăgezimi" în ciuda unor stăruitor repetate mariaje, copile blonde şi „suave" cu paşi de artilerist şi cu alonjă sportivă. Coca Andronescu e un exemplar fericit al genului şi avem toate motivele să vedem în ea o actriţă de film de viitor.

Actriţa a fost poate singura apariţie credibilă din *Dragoste la zero grade*, dînd viaţă unei fete nostime (dar nu numai atît), vibrînd cu candoare la fiecare episod venit să tulbure episodul sentimental căreia i se dedică. Ilie (n-o să credeţi, dar aşa era alintată fata...) nu e nici Rodica bunului Alecsandri, înger în costum naţional şi opincuţe, dar nici fata cu voce groasă, trăgînd din ţigară şi criticînd-şi — în scenele de amor — iubitul, fiindcă n-a venit la căminul cultural, ca în unele proze care se vor contemporane. Coca Andronescu a luptat cu un text imposibil, cu artificiozitatea unei naraţiuni de nepovestit şi a pus în slujba farmecului ei un plus de duioşie şi delicateţe.

*Titanic vals* i-a prilejuit primul rol de întindere şi actriţa a reuşit să se achite în mare măsură de greaua misiune de a interpreta pe platou, într-un spectacol unic, cu neputinţă de reluat, o partitură căreia i-a dat viaţă în peste o sută de seri de teatru. Succesul Cocăi Andronescu era condiţionat de capacitatea ei de a gîndi din nou, *altfel* rolul din piesă, cu optica actorului de film, de a înţelege necesitatea compunerii atmosferei cu mijloace total diferite, specifice ecranului. Cu acest rol, Coca Andronescu s-a dovedit cu limpezime a fi o zvăpăiată care gîndeşte. Mai puţin inspirată în a doua jumătate a filmului, unde încearcă ipostaze schematice, actriţa nu anulează însă liniile de contur ale personajului, linii schiţate cu pregnanţă în secvenţele de debut.

Sîntem îndreptăţiţi să le cerem regizorilor noştri s-o solicite pe Coca Andronescu să apară în filme care să-i îngăduie evoluţii actoriceşti cinematografice pe măsura izbînzilor din teatru. Şi — nu fără a strica simetria clasică a articolelelor de această factură — ne îngăduim să-i atragem atenţia asupra unui pericol, pe care-l definim cu precauţiune manierism.

**Ştefan VALERIU**





Titanic Vals

Nu vreau să mă-nsor







# TIMPUL ŞI RÎSUL—ESPERANTO

Cocteau denumea *„rîs-esperanto“* fenomenul Chaplin.

Mi-am amintit de cuvintele acelui prinţ al poeziei care a fost Cocteau cu cîteva zile în urmă cînd am citit într-un ziar ştirea încetării din viaţă într-un spital din Santa Monica a lui *Arthur Stanley Jefferson*.

Dar cui îi spune ceva acest nume? Cîţi dintre şcolarii fascinaţi de Alain Delon ori Claudia Cardinale ştiu cine a fost Oliver Hardy? Şi totuşi, dacă ai să-ţi mîngîi cu degete nervoase bărbia prelungă şi-ai să te scarpini cu acelaşi gest în vîrful capului, cei din jur vor spune oriunde şi oricînd:

— Iată-l pe Stan!

Dacă ai să mergi cu paşi mici, legănaţi, ca un răţoi din Walt Disney, bosumflat, strîngînd în mîini o pălăriuţă neverosimilă, imaginară, vei auzi rostindu-se:

— Parcă-ar fi Bran!

Bunicuţa din satul de munte care n-a văzut în viaţa ei nici un film „de cinema“ bombăne adesea, neîncrezătoare:

— Ce mi-e Stan e şi Bran!

Şi acest neuitat cuplu semnifică rîsul-esperanto.

Iar domnul bătrîn care a închis pleoapele la Santa Monica, domnul Arthur Stanley Jefferson nu e altul decît dragul, sfiosul, candidul Stan al filmelor copilăriei.

Comicul acestor doi pionieri ai cinematografului mondial e de o factură puţin obişnuită; uluitor de spontan, neînrudit decît aparent cu cel chaplinian, care este elaborat cu exactitate, lucid şi feeric. A trebuit să apară filmul pentru a fixa mişcările celor mai delicaţi *clovni* cu putinţă din cîţi am cunoscut; un milion de bărbaţi caraghioşi au măturat cu veşmintele lor hilare rumeguşul arenelor de circ, pînă la ei, pe obrajii spoiţi cu var au curs rîuri de lacrimi atunci cînd — spre hazul spectatorilor — fioroşi Zampano îi croiau cu bicele cu care se îndeletniceau dresorii. Filmul a grăbit (executînd ciudate fotograme) stabilirea, diagnosticarea acelei boli care e urîtul, tristeţea şi a propus infuzii de rîs, băi colosale de rîs oferite (alături de Keaton ori Sennett) de către Stan şi Bran. N-am cunoscut umor mai *cast* decît al lor — în ciuda unor scenarii „groase“ — iar ochii acestor personaje te urmăresc, sînt încărcaţi de imagini stratificate din vechimi, e în lucirea lor calmă şi caldă ceva din simplitatea elementelor care compun lumea materială, în ei s-au desenat, implacabil, mii de destine umane, de aceea suferearn cînd îi vedeam plini de lacrimi. Copil, rîdeam din prima clipă în care apăreau pe ecran dar nu suportam să-i văd plîngînd. Un comic dureros, dens şi amar îşi făcea loc între secvenţe de o plastică îndrăcită cu poliţişti păcăliţi, automobile răsturnate, case făcute zob, ori „aventuri“ cu Eve totdeauna viclene. Eve fiindcă cuplul nu mi se pare decît un Adam debublat căruia i s-a dat în stăpînire lumea şi el încearcă cele mai felurite ipostaze fiind pe rînd: şomer, bancher, marinar, explorator, servitor, nemţoaică la copii, şofer, student la Oxford, pirat, preot etc.

Ceva se pierde iremediabil o dată cu dispariţia celor doi... Cred că după ei rîdem *altfel*, că absenţa lor ne modifică întrucîtva.

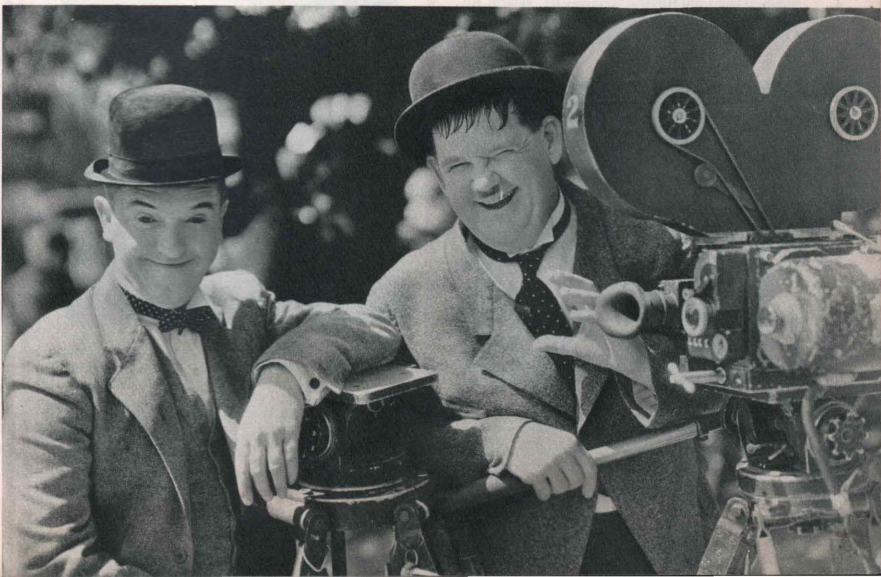
Au murit în mizerie, bătrîni, bolnavi, fără paralele pe care în filmele lor şi le procurau cu atîta uşurinţă, în episoade nostime, cu „bătălii“ de durată în care învingea rîsul lor bun, naiva lor înţelepciune.

Ei vor trece peste Stix... Ei vor fi nemuritori. Şi nu se poate ca atunci cînd luntraşul îi va purta în călătoria fatală, Bran să nu mai încerce vreo şotie în urma căreia să cadă în apă... Stan, şi aşa răsturnînd succesiv barca, chiţcăind şi grohăind, aranjîndu-şi frizura între două valuri, disperaţi şi copilăroşi, vor reedita succint tulburătoarea lor evoluţie printre oameni...

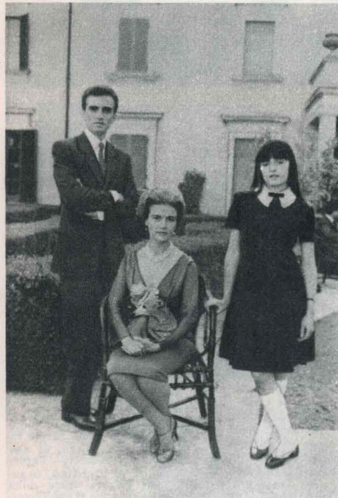
Iată de ce mi-ar fi greu să spun „Adio, mister Jefferson...“ şi las să cadă o lacrimă pe lespedea sublimului Stan, mai îmbătrînit cu o clipă şi mai singur...

Adio Stan!

**G. T.**



# SECVENȚE



Vă mai amintiți de filmul-scheci *Dragoste la douăzeci de ani*, realizat de cinci tineri din cinci țări, francezul François Truffaut, germanul Marcel Ophuls, polonezul Andrzej Wajda, japonezul Shintaro Ishihara și italianul Renzo Rossellini?
Alți patru regizori s-au hotărît să dedice un film scheci „florii vieții", adolescenței, momentelor primelor experiențe tulburătoare, a descoperirii dragostei. Ei sînt italianul Gian Vittorio Baldi, francezii Jean Rouch (experimentatorul atît de controversat al cineadevărului) Michel Brault (colaboratorul lui Rouch, realizatorul apreciatului documentar canadian *Pour la suite du monde)* și japonezul Hiroschi Teshigawara, autorul filmului *Femeia nisipului)*. Fotografia pe care v-o prezentăm e din scheciul de Baldi interpretat de Muni Gastel, Esmeralda Ruspoli, Micaela Esdra.



Ce să spunem à propos de *O femeie îngrozitoare?* Să-i povestim subiectul? Nu e esențial. Să-i numim pe actori? Nu-s vedete faimoase. Jir Lir, Olga Divinova, mai cunoscuta Karin Schröder. Trăsătura distinctivă și cea mai atractivă a acestei coproducții ceho-germane este că e o revistă pe gheață, la care își dau concursul ansamblul din Praga și cei mai buni patinatori pe gheață — și pe rotile din R.D.G.

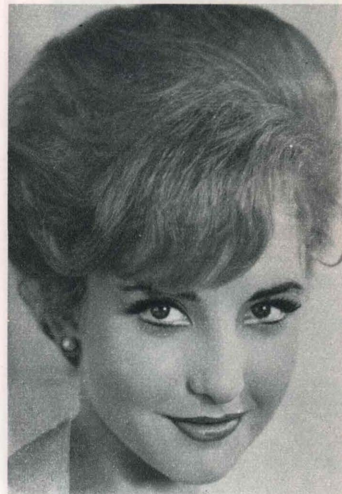


„Povestea lui Romeo și a Julietei transplantată în munții Ucrainei subcarpatice", așa este considerată nuvela lui Mihail Koțiubinski „Umbrele strămoșilor uitați". Cu prilejul centenarului marelui scriitor ucrainian, Serghei Paradjanov a creat o variantă cinematografică a tragicei povești de dragoste dintre Ivanko și Marișca, doi tineri aparținînd unor familii care se dușmănesc din generație în generație. Interpreții aprigilor pădurari huțuli — aprigi în ură și în dragoste — sînt Ivan Nicolaiciuc, Alexandr Raidanov, Larisa Kadocinicova și Tatiana Bestaieva.

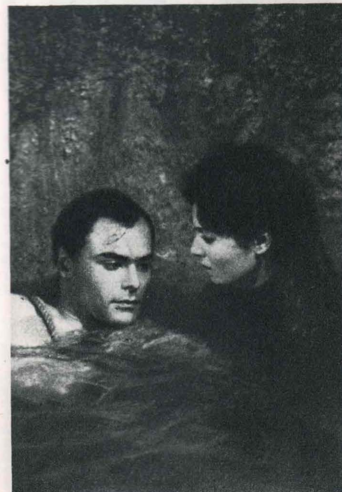


Douăzeci și cinci de ani după debutul pe scenă, Eric Morecambe și Ernie Wise — vestitul cuplu comic britanic — realizează primul film: *Cei de la Intelligence*. Robert Asher, regizorul care lucrează în mod curent cu Norman Wisdom și al cărui film de debut a fost *Alerg după o stea*, girează această promițătoare comedie în care cei doi pantomimi apar în rolul unor importanți agenți ai Intelligence Service-ului. Trebuie să atragem oare atenția, care dintre cei cinci bărbați din fotografie, sînt Morecambe și Wise?

SECVENȚE



Favorita Nr.1 a cinefililor mexicani este — după statisticile întocmite de CIMEX — o tînără actriță cu părul auriu — Angelica Maria. S-ar părea că publicul mexican nu a fost cucerit numai de farmecul ci și de talentul tinerei vedete. În Mexico-City numele Angelicăi Maria strălucește, concomitent, pe firmele luminoase ale cinematografelor — unde rulează ultimul ei film *El gangster* și ale teatrului unde ultima ei creație din *Si quiero* este foarte apreciată.



Nouăzeci de nopți care păreau fără sfîrșit au petrecut un grup de șase bărbați și o femeie, îngropați de vii într-o peșteră, în timpul războiului. Drama acestor oameni, pericolele nesfîrșite prin care trec, iată drama filmului semnat de Dr. Edgar Ulmer și interpretat de Rosana Schiaffino, Nino Castelnuovo și John Saxon : *Nouă zeci de nopți și o zi.*

este — după
ără actriță cu
a că publicul
necul ci și de
umele Angeli-
ele luminoase
imul ei film
i creație din

sfîrșit au pe-
eie, îngropați
ului. Drama
n care trec,
gar Ulmer și
astelnuovo și



Ce poate fi mai simpatic decît un grup — foarte unit — de tineri inteligenți și veseli, declarînd război prostiei, ridicolului, autorităților stupide? „Prietenii" vestitul roman al lui Jules Romains l-a tentat — și e de înțeles — pe Yves Robert să-l transpună pe ecran. O tentativă îndrăzneață, și se pare în bună parte reușită, în care se regăsește fermecătorul spirit galic și vechea farsă rabelaisiană iconoclastă și debordînd de fantezie. Din grupul celor șapte amici porniți să atace conformismul social în citadela lui — provincia — să-i cităm în primul rînd pe Philippe Noiret (care se deghizează într-un reverend și ține în catedrală o predică „uluitoare" pe tema „Iubiți-vă unul pe altul" și „Creșteți și vă înmulțiți") și pe Pierre Mondy care, dîndu-se drept ministru, declanșează un exercițiu de noapte care pune orașul sub stare de alarmă. Și să nu-l uităm pe Georges Brassens care e prezent în film prin inspiratul său cîntec: „Les copains".



„Atîta timp cît se vor turna filme, vor exista westernuri, a spus John Wayne. Fiecare generație le descoperă la rîndul ei. În ceea ce mă privește, voi continua să fac westernuri cît voi juca". Și veteranul se ține de cuvînt. Unul dintre ultimele lui filme e *Mc Lintock*, comedie, dramă și western", cum anunță reclamele.

Iată o scenă tipică de comedie americană: John Wayne și Maureen O'Hara, îndărătnicii soți Mc Lintock, ale căror dispute sînt faimoase în urbea lor. Acum sînt în sfîrșit împăcați, după o nouă ceartă strașnică... în plin noroi.

# SECVENȚE



Din seria westernurilor „made in Europe" se pare că *Old Shatterhand* este un film reușit, apropiindu-se de spiritul westernului clasic american prin prospețimea și simplitatea aproape candidă a povestirii și a jocului. Subiectul e un Karl May obișnuit și tonic, în care cei buni îi înving pe cei răi.

O distribuție internațională îl secondează pe Hugo Fregonese în realizarea sa: Lex Barker (Old Shatterhand), Pierre Brice (Winetu), Dahlia Lavi (Paloma), Alain Tissier (Tujunga).



*Ochii încercănați*. Un suspense dramatic de atmosferă țesut în jurul asasinării bogatului proprietar al unei fabrici. Pionii meciului dintre asasini și urmăritori sînt frumoasa văduvă (Michèle Morgan) și contramaistrul fabricii și ciudata lui prietenă (Robert Hossein și Marie-France Pisier — în fotografie). Care sînt piesele de șah albe și care cele negre, nu avem dreptul să divulgăm. E privilegiul exclusiv al regizorului (Robert Hossein) și al scenaristului (Robert Hossein);

# INFORMAȚII

Orson Welles a terminat de curînd în Spania *Clopotele de la miezul nopții*, ultimul său film despre personajul Falstaff, adaptat din diferitele piese shakespeariene în care el apare. Reunind cu o mînă de maestru torțe fumegînde și travelinguri diabolice, el transplantează într-un Aragon destul de franchist, toată truculența Angliei medievale. În timp ce Shakespeare își sărbătorește 400 de ani de la naștere, Orson Welles îi dedică acest film, care înseamnă în același timp și 50 de ani de viață ai realizatorului. În rolul lui Falstaff, Orson Welles; în rolul lady-ei Dorothy Tearsheet, Jeanne Moreau.

■

Roger Vadim se pregătește să înceapă turnarea unui film după romanul „La Curée" de Zola. Este vorba de una din cele mai violente opere ale celebrului romancier francez, a doua din seria „Rougon Macquart", publicat acum aproape 100 de ani. În climatul de lux și desfriu caracteristic celui de al doilea imperiu, îl vom putea vedea pe Aristide Rougon îmbogățindu-se rușinos, vînzînd-o fără milă pe soția sa Renée. Acest rol deținut de Jane Fonda este cel al unei femei fără scrupule care-și petrece viața în desfriu. Se pare că Vadim intenționează să nu diminueze cu nimic ascuțita critică socială făcută de Emile Zola.

■

Începutul anului 1965 a lansat trei noi vedete de cinema, copiii unor părinți celebri: Geraldine Chaplin, Mike Marshall (fiul Michèlei Morgan) și Catherine Allegret (fiica Simonei Signoret).

■

Ingrid Thulin, actrița preferată a regizorului Ingmar Bergman s-a apucat de regie, pregătind filmul *Hivernale* cu Jean Marais și Oscar Werner în rolurile principale masculine (evident, partenerii ei). Dialogurile vor fi semnate de scriitorul și cineastul Alain Robbe-Grillet.

■

Edwige Feuillère va întruchipa pe ecran cunoscutul personaj al „Nebunei din Chaillot" din piesa lui Giraudoux, rol creat odinioară de Marguerite Moreno.

■

A murit actorul american de culoare John Kitzmiller în vîrstă de 52 de ani. Lansat de Roberto Rossellini în *Paisa*, el s-a făcut cunoscut îndeosebi datorită realizări sale din *Coliba unchiului Tom*. Cititorii noștri l-au putut aprecia pe John Kitzmiller în *Misterele Parisului* film care a rulat nu de mult pe ecranele romînești.

■

Isa Miranda își face o discretă reintrare pe ecrane în filmul pe care-l turnează actualmente în studiourile pariziene Vittorio De Sica. Titlul peliculei: *O lume nouă* care va reuni pe afiș mai multe vedete în roluri de mică întindere.

■

Reacția tipică față de presa de peste ocean: Rita Hayworth doarme în fiecare noapte cu un pistol sub pernă. Explicația, cităm: „Nu pot afla ce se petrece pe lume fără să-mi alunece privirea, și alături, pe pagina de ziar. Și atunci mă îngrozesc de ce citesc. Concluzia: mi-e frică să dorm noaptea fără o armă la îndemînă.

■

Sophia Loren, după terminarea filmărilor la *Lady L*, va fi partenera lui Gregory Peck în *Arabesc*, realizare a regizorului Stanley Donen. Peck va personifica un profesor universitar care-și petrece vacanța în Orientul apropiat, unde cunoaște o frumoasă revoluționară de care — bineînțeles — se va îndrăgosti.

■

Alt început de carieră marcat de anul 1965: Claudia Cardinale înregistrează primul ei disc. După Brigitte Bardot, Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Jeanne Moreau, Annie Girardot, o altă vedetă se lasă prinsă în mrejele cîntecului. În 1966 Claudia Cardinale și-a propus să abordeze teatrul. Pygmalionul acestei Galathee este producătorul italian Franco Cristaldi, primul care a remarcat-o pe frumoasa tunisiană la Bienala de la Veneția din 1958.







**MERIDIANE:**
**La Bugiarda**

*La Bugiarda (Mincinoasa)* are toate datele unui film comic de succes: o situaţie paradoxală, o actriţă sofisticată, un dialog întotdeauna puţin dincolo de regulile clasice, o ambianţă „elegantissima". Deci: COMEDIA. Ca interpretă a „bugiardei", Comencini şi-a ales-o pe talentata actriţă Catherine Spaak, secundată de Enrico Mario Salerno şi Marc Michel.

**LA ORDINEA ZILEI: DOCUMENTARUL**

# Documentarul visător

În discuţiile documentariştilor sînt la mare cinste delimitările de gen, specie şi subspecie. Este oarecum de înţeles, fiindcă o soartă adesea nedreaptă — ai cărei executori sînt de obicei presa şi reţeaua de difuzare — le creează complexe slujitorilor acestui fundamental şi generos sector al artei filmului şi îi face pe aceia dintre ei care sînt mai puţin convinşi în forul lor intim de vocaţia genului să fie obsedaţi de ideia limitelor sale şi de aspiraţia mai mult sau mai puţin secretă a trecerii la filmul „de ficţiune" sau „cu actori" sau „artistic".

De aceea mă grăbesc să precizez că mă voi referi la o categorie aparte de filme care, pe deasupra diferenţierilor de gen şi de specie, tind să caracterizeze un moment şi poate chiar să constituie un stil, o modalitate — de ce n-am spune, în sfîrşit, „un curent", de vreme ce s-a vorbit deja de o şcoală a documentarului romînesc.

Aş numi această categorie *documentarul visător*.

Autenticitatea imaginii şi visul nu sînt cîtuşi de puţin incompatibile şi modele strălucite ale genului, ca *Sena a întîlnit Parisul* al lui Ivens sau *America insolită* al lui Reichenbach, au probat capacitatea documentarului de a rămîne în limitele unei autenticităţi depline, fără nimic trucat, fără nimic jucat, şi a înfăţişa totuşi oameni, un oraş întreg, un popor, un continent care visează, visează o împlinire sau o altă soartă.

În filmele pe care le voi pomeni nu visează însă nimeni, decît autorii lor. Să vedem cum.

Cu un an în urmă, paginile acestei reviste au găzduit o discuţie controversată despre documentar şi într-un fel e bine că redacţia nu a ţinut să insereze în toamnă nişte concluzii decise şi a lăsat problema deschisă, poate şi din lipsă de combatanţi, fiindcă unii dintre ei, după ce se exprimaseră în scris, au preferat să-şi ilustreze ideile, în continuare, pe peliculă, ceea ce este mai concludent şi oferă acum mai multe şanse pentru clarificări.

Ideia care a surprins atunci era aceea după care autenticitatea n-ar fi (sau n-ar putea fi) o caracteristică obiectivă a imaginii artistice, o calitate intrinsecă a reflectării, ci altceva, ceva care sau precede sau urmează actului de creaţie, după unii autori — o trăsătură a realităţii însăşi — aşa-zisul „fapt autentic" (ca şi cum ar putea exista două realităţi: una autentică şi alta neautentică), iar după alţi autori — un atribut pe care publicul îl conferă sau nu-l conferă, după bunul său plac sau după gradul său de informare şi de intuiţie unei opere date. Inconsistenţa străvezie a acestui amatorism filozofic şi estetic prea elementar pentru a suscita mai mult decît o replică, ni s-a părut inofensivă şi doar recenta acumulare de pelicule care tind să constituie categoria *documentarului visător* ne face să evocăm discuţia. Căci filozofarea rezumată mai sus avea şi o latură practică implicită: de vreme ce autenticitatea nu este o calitate a imaginii însăşi, de vreme ce ea nu se impune ca atare şi nu concură la definirea valorii unui documentar, fiindcă, chipurile, spectatorul niciodată n-ar crede, de pildă, că un sărut surprins în Cişmigiu a fost chiar surprins, întrucît acest naiv spectator este un mare duşman al genului şi pleacă totdeauna de-acasă cu gîndul că tot ce va vedea pe ecran este trucat, date fiind toate acestea şi multe alte condiţii imuabile şi insurmontabile (de pildă, împrejurarea că oamenii filmaţi s-ar speria şi chiar dacă n-ar fugi şi-ar falsifica oricum, fatalmente, expresia), n-ar avea rost în consecinţă să ne chinuim a înfăţişa în filmele documentare omul, în manifestările sale multiple, în momentele sale definitorii sau pasagere, cu trăirile şi emoţiile sale evidente sau ascunse. Tot nu vom fi crezuţi, rezulta din subtext, oricît am fi de „autentici", şi atunci mai bine să evităm, pe departe, asemenea tentaţii, căutînd... Dar să revenim la filmele care ne interesează şi la căutările lor.

*Drumuri*, una din lucrările recente ale lui Mirel Ilieşiu, documentarist înzestrat cu un incontestabil rafinament al mijloacelor genului, nu este un banal documentar despre drumuri, despre drumuri în accepţia comună a cuvîntului, de cale pe care oamenii şi vehiculele circulă cu oarecare utilitate. Se vede că cineastul s-a gîndit mult la această temă, a avut unele viziuni interioare şi a încercat un poem despre însăşi geneza, sensul drumurilor şi, ca să zic aşa, diferite specii de drumuri. Temerară, încercarea nu ni se pare că a izbutit, fiindcă regizorul a compus un album cam monoton de peisaje cu drumuri, — stilizate se înţelege, adică cele mai multe fără oameni, văzute mai toate din acelaşi unghi, parcă extraterestru, în aproape acelaşi plan general şi care, graţie unei abuzive tehnici de supraimpresiuni, se suprapun şi se despart sau se întretaie ca să ilustreze o ideaţie destul de abstractă şi rece, vag simbolistă şi voit sentimentală, cum o dovedeşte şi comentariul: „Şi toate drumurile se-ntîlnesc şi se-ntretaie. Se recunosc cu pietre albite, de bătrîneţe sau de soare poate. Poate-s şi drumuri dibuind şovăitoare, pe care apoi le-am părăsit..." şi aşa mai departe. E greu de spus unde este defectul cel mare — în platitudinea imaginii care nu poate să susţină intenţia poetică, în însăşi paupertatea iniţială a ideii, în ambele... „Sînt drumuri care strigă vreau. Şi dragostea dezvăluie-n amiază sufletul drumurilor" spune autorul destul de abscons, în timp ce vedem o pată plutind translucidă, prin supraimpresiune, în goană, pe un drum. Asta e tot, după care se trece la altă idee. Avem de-a face în toate aceste cu nişte simple sugestii, care nu încheagă idei, o materie primă brută, informă, nici măcar cercetată pentru a se vedea dacă ea conţine sau nu metalul preţios, dar ambalată şi prezentată tale quale drept operă finită.

*Concerto grosso*, ultima creaţie a aceluiaşi autor, care ne-a reprezentat la Festivalul de la Oberhausen, vrea şi chiar obţine fără îndoială mai mult, dacă nu în sens calitativ, în direcţia precizării intenţiilor. Filmul este, după cît ni se pare — şi o spunem luîndu-ne libertăţile de interpretare fireşti în cazul poeziei suprarealiste şi a muzicii neprogramatice — este mărturisirea compasiunii autorului faţă de oamenii pe care îi consumă violenţele. Cheia acestui poem ni se şi oferă de altfel în ultimul cadru, aşa că în cele din urmă filmul devine explicit. Vedem în cadrul final o fată în penumbra unei săli de sport goale, privind din tribună ringul de box, gol acum şi el. Silueta ei aplecată parcă asupra ringului din fundal, negrul costumului de balerină, factura luminii şi mai ales muzica (toate documentarele acestei specii sui generis folosesc abundent muzica clasică, de preferinţă Haendel şi Mozart şi anume suitele şi concertele), aceste elemente reunite exprimă detaşarea şi sincera durere cu care autorul evocă momentele de combustie omenească care se produc de obicei pe un ring de box. Filmul ar putea eventual să apară ca un fel de retrospectivă, trădată ca atare doar în ultimul cadru, ca şi cum fata şi-ar aminti ce a văzut şi a trăit ea privind bărbatul care lupta pe ring. Este, s-ar deduce o fiinţă foarte simţitoare care trebuie să se fi chinuit intens, dar acum impresiile ei sînt filtrate şi sublimate de liniştea unei reverii — reveria unui trecut pierdut care o face pentru necunoscătorii ingraţi placidă. Sursa acestei reverii este atît de îndepărtată, ecourile realităţii contemplate cîndva sînt atît de estompate, încît dispar orice fel de accente şi imaginile curg fără viaţă, sugerîndu-ne pe alocuri cam cum trebuie să se fi simţit spectatorii fotografiilor animate, de dinainte de Lumière, care constatau în liniştea stupefiată a primelor proiecţii improvizate că un cal păşeşte sacadat pe perete. Oarecum surprinzător e că nu numai ceea ce s-ar putea numi conţinutul peliculei este la acest nivel, dar şi forma. Muzica lui Haendel, mai ales în prima mişcare a filmului, *Grave* (fiindcă — procedeu frecvent în ultimul timp — filmul e împărţit în patru, ca o lucrare muzicală, cu subtitluri de rigoare) ne-ar sugera un decupaj care să folosească cuceririle obţinute, în ultimele decenii de tehnica cinematografică. Despre modalităţile mai recente, cum ar fi ciné-verité-ul, nu mai vorbim, fiindcă ele sînt dezavuate „de plano". În afara unor intenţii schiţaţe în partea a doua a peliculei, n-am sesizat un dialog real între imagine şi muzică, detalii revelatoare în evoluţia boxerilor, momente de suspensie, gesturi cu rezonanţe grave, o ezitare, o privire care ar fi putut să ne cutremure, aşa că imaginea rămîne un comentariu vizual superficial, fără să fi intuit corelaţii profunde, armonice sau contrapunctice, cu muzica.

În *Peste dealuri şi coline*, de Titus Mesaros, reveria continuă pe alte coordonate. De data aceasta sîntem situaţi, cum o spune şi titlul, undeva pe nişte dealuri şi coline, ba chiar şi pe lunci, deşi filmul vrea să se dedice intelectualilor din satele moldovene

de azi. Dar se pare că cineastul, înainte şi chiar în loc să se ocupe de temă, nu rezistă tentaţiei de a-şi aminti de predecesorii săi pe aceste drumuri, Eminescu şi Creangă, cu care îşi şi fixează în comentariu sensibile şi ample paralelisme, care ţin multe zeci de metri, în timp ce aparatul întîrzie în interminabile şi neinteresante descripţii de peisaj. „Pe acest drum, pe atunci plin de glod şi praf — precizează comentariul cu simţul detaliului şi al atmosferei — a trecut revizorul şcolar al judeţelor Iaşi şi Vaslui. Purta un nume magic: Mihail Eminescu. Era o zi de vară din anul 1875...". Şi aşa mai departe, în acelaşi ritm, deşi ar fi vorba, în cele din urmă, despre intelectualii lui 1965. Se fac totuşi şi delimitări, stabiliri de proporţii. Se aminteşte astfel că, în timp ce primarul din 1875 s-a depărtat de sat cînd a venit Eminescu, cineaştii din 1965 s-au bucurat de mai multă consideraţie, fiindcă preşedintele Sfatului local i-a onorat în persoană. Deocamdată singurii intelectuali contemporani de care s-a adus într-un fel vorba au fost deci realizatorii filmului. Urmează alte asemănări şi deosebiri, fie cu Eminescu, fie cu Creangă, în timp ce imaginea, abandonată gratuităţii, continuă în neştire să descrie marginea şoselelor marcate de pietrele albe şi din cînd în cînd să mai înfăţişeze cîte un dispensar sau o sală de clasă, vopsite şi spălate în ajunul filmării şi imprimate pe peliculă cu elocvenţa succintă unor slabe subiecte de jurnal. Regizorul are revelaţia tardivă şi subită a spaţiului rural şi a trecutului legat de el, drept care cam uită de ce a venit aici, şi visînd la înaintaşi, exclamă într-un stil cu care ne-au obişnuit documentarele noastre: „Pămînt străvechi! De ce te chemăm mereu mărturie? Voi, domoale dealuri! De ce mă uit la voi, de parcă aş căuta urmele acelor întîmplări apuse?". Într-adevăr, e o întrebare firească aceasta pe care ne-o sugerează comentariul: de ce se uită regizorul la dealuri?! Gîndit livresc, în afara unei preocupări exigente pentru imagine şi portret, fără a surprinde ce are propriu un om sau a autentifica o ambianţă — şi doar regizorul a ştiut să dea altădată, cu *4000 de trepte spre cer*, o meritorie pagină de publicistică cinematografică — filmul e lipsit de orice idee coordonatoare şi abundă într-o frazeologie searbădă, uneori cu ilare rezonanţe păşuniste: „Asistînd la cursul zootehnic pe care-l conduce Proca Maria, văzînd disponibilitatea oamenilor pentru ştiinţă, respectul cu care o înconjoară colectiviştii, descoperi cheia robusteţii sufleteşti şi optimismului proprii intelectualilor care muncesc la ţară". În ceea ce ne priveşte, n-am reuşit să descoperim în cele văzute, necum cheia acestei rîvnite robusteţi sufleteşti şi optimismului, dar nici măcar rostul filmului în cauză.

Experimentale (nu însă în direcţia incriminatei metode ciné-vérité, pe care unii s-au grăbit s-o respingă global sau pur şi simplu o ignoră) sau „clasice", ca aceasta din urmă, peliculele de felul celor de mai sus îi înfăţişează pe autori visînd, fără inspiraţie, evazivi în faţa unor realităţi pe care le-ar putea privi cu ochii deschişi şi ar avea atunci şansa să descopere sau să redescopere însăşi raţiunea de a fi a genului.

**Valerian Sava**

**LA ORDINEA ZILEI: DOCUMENTARUL**

# Observaţia realistă şi lirismul

Am scris de atîtea ori această propoziţiune elementară: filmele nu trebuie povestite ci văzute. Continui să cred în ea — chiar în condiţiile ingrate pe care ni le oferă D.D.F.-ul, nouă, pasionaţilor documentarului. De la Leipzig, corespondentul revistei noastre scria pe bună dreptate: ...„Condiţiile s-au copt şi s-au răscopt pentru ca tovarăşii noştri care se ocupă cu achiziţionarea să-şi propună să ţină la curent publicul nostru şi cu ceea ce se întîmplă în acest sector cinematografic" (documentarul, n.n. — Cinema nr. 1/1965). Acesta e adevărul: documentariştii noştri — public şi specialişti — nu sînt la curent cu producţia mondială, nu văd mai nimic — totuşi festivalurile în lume au loc, se decern premii, apar filme, cad filme, se angajează discuţii, urechea noastră le aude, ochiul citeşte avid dările de seamă ale trimişilor speciali, — dar ochiului îi sînt necesare în primul rînd, filmele. Marile filme documentare, ultimele premii de la Leipzig, Tours, Cork (excelent interviul Manuelei Gheorghiu cu Bert Haanstra — Cinema nr. 1/1965) şi Oberhausen nu ne parvin — în timp ce ochiul citeşte cronicile şi, mai ales, mintea noastră judecă, apreciază, caută, *fără să vadă*. Oricît ar fi arta plecare în necunoscut — situaţia e ingrată şi D.D.F.-ul duce adevărul acestei maxime prea departe. Sîntem în situaţia celor care gîndesc luna, numai după fotografiile Lunik-ului şi Rangers-ului. Totuşi, să nu hamletizăm şi să admitem că „fotografiile" luate de trimişii noştri de specialitate (E. Oproiu la Leipzig, R. Lipatti la Tours, I. Mihăileanu la Oberhausen), cronicile lor au fost suficient de substanţiale, dacă nu mai mult, pentru a ne permite să judecăm, să discutăm „pour une fois" fără a vedea şi să stabilim anumite linii de relief ale acelui sol lunar — cum numeşte deocamdată imaginaţia noastră pasionată, documentarul mondial.

Ce se observă de la prima „developare" a impresiilor lor? Ce se observă din punctul de vedere al *creaţiei* — depăşind polemica veşnic la modă în jurul „crizei documentarului". (Orice artă în evoluţie — mai lentă, mai complicată, cum e cazul aici — îşi va avea corul ei de profeţi plîngăreţi, vestindu-i sfîrşitul. Ateii şi oamenii serioşi nu trebuie să le dea crezare, fără a le bagateliza însă argumentele şi admiţînd mulţimea eşecurilor. E inerent). Prima linie de relief este marcată de forţa cu care se impun în documentar — *observaţia*, investigaţia „camerei" cu tot ceea ce implică acestea: luciditate, spirit critic, ironie, detaşare; faza lirică, poematică, supralicitarea patetizantă par să fie depăşite în folosul unei priviri obiective asupra unei realităţi cercetate febril, dar nu unilateral, lucid, dar nu rece. Latura înregistratoare a ciné-vérité-ului, celebrele anchete în direct, nu mai fascinează şi în general controversata metodă nu mai suscită mari discuţii, admiţîndu-se tacit să-i fie folosit „sîmburele raţional", tentativa spre autenticitate, adică. Se merge spre un reportaj creator, *de dominare a evenimentului*, cu o anume „mise-en-scène" discretă ocolind alterările, permiţînd un spaţiu mai larg analizei, observaţiei moravurilor şi modurilor de viaţă, urmărindu-se în cele din urmă aceeaşi ţintă comună şi altor arte în etapa actuală: o denunţare a miturilor, o demascare a falsurilor emotive, a mecanismelor şi automatismelor de sentiment şi gîndire. Partea ironiei şi a sarcasmului în această operaţie estetică de desprindere a obiectului de subiect e considerabilă, căci umorul — de toate gradele, de toate culorile, pînă la negru, — e obligatoriu în orice operă de observaţie, mai mult: îi dă una din dimensiunile esenţiale. O observaţie adîncă fără umor — în sensul superior — e sortită pieirii, mai devreme sau mai tîrziu, aici nu timpul contează, ci drumul spre esenţă. În orice caz, nimic nu mai rămîne sacrosant, mitic, misterios şi extraterestru. La Leipzig — triumfă *Corpul profund* al lui Lalou, documentar unde observaţia atinge limita clinică, investigaţia fiind făcută în interiorul cel mai sfînt, adîncul anatomic al fiinţei noastre. Se pare — după părerea unanimă — că arta nu a avut de suferit. Sfintele emoţii — mai mult sau mai puţin familiare — sînt şi ele avertizate, supuse unei decorticări. Aparatul intră într-un atelier de fotografiat şi în acest tabernacol al duioşiei şi idilicului urmăreşte necruţător mecanizarea „umanului" şi a dulcei tandreţi (Documentar maghiar la Leipzig). În Iugoslavia, un superproducător american filmează un colosal *Gingis Han*. Documentaristul vest-german Ulrich Schamoni, mai modest, se fixează asupra preparării unuia din acele momente „uluitoare", proprii acestor producţii-mamut, şi deconspiră amuzat „misterul" turnării acelei secvenţe care fără îndoială va lăsa sala cu — răsuflarea — tăiată (*Hollywood la Delblatschka Pascara* — premiu la Oberhausen). Aparatele intră în teatre şi studiază nu spectacolul emoţionant cu public plîns, ci exact inversul: repetiţia, cu sala goală, cu travaliul infernal al actorilor de elaborare a ceea ce va face lumea să-şi ducă batista la ochi (*Romeo şi Julietta* al cehului R. Cincera — premiu la Oberhausen, *Repetiţia* a algerianului A. Romhi, tot la Oberhausen). O lume întreagă ridică imnuri idolului negru Cassius Clay, campionul mondial la box. Documentarul răstoarnă din nou raporturile şi denunţă întreaga operaţie de lansare a idolului, montarea „meciului epocal", distrugînd mirajul (*Cassius cel Mare*, de William Klein — premiul cel mare la Tours). Se urmăresc insistent tipurile pregnante sociale, — tipologia fiind una din voluptăţile oricărei opere de observaţie (*Portretul unei confirmări* — A. Kluge, producţie R.F.G. premiată la Oberhausen sau *Am fost kapo*, documentar polonez, interviu cu un deportat „promovat" ca jandarm în lagăr, condamnat, în 45, pe viaţă).

De ce mi se impune această linie, în primul rînd, şi nu alta (evident, discutînd cu coeficienţii de rigoare: a) probabil că printre aceste filme nu sînt multe capodopere indiscutabile; b) probabil că „fotografiile" trimişilor noştri nu sînt complete şi sînt voalate de unele subiectivisme inevitabile)? Pentru că am convingerea fermă că această linie — *a observaţiei directe, acute asupra realităţii* — interesează la maximum documentarul nostru romînesc, în actuala sa fază de dezvoltare. Nu-i vorba de o influenţă mecanică şi stearpă care să ne pună sub semnul întrebării succesele incontestabile, caracterul de „şcoală" larg cunoscut, cu tot ce are specific. Nu. E vorba de o dezvoltare creatoare, dinăuntru, a cărei necesitate obiectivă — în acord cu cuceririle artei noastre naţionale — ne este relevată şi mai clar de evoluţia mondială a genului.

După părerea mea, vechea şi cunoscuta demonstraţie a lui Eugen Lovinescu privind *trecerea de la starea lirică a unei literaturi la o privire „obiectivă" — aceasta ca un semn major al maturizării unei arte* — e deplin valabilă pentru tînăra noastră cinematografie a documentarului. Regizorii noştri de la „Sahia" mai sînt tentaţi de un lirism cam juvenil în tratarea materialului — fireşte neidentificabil cu patosul structural al concepţiei noastre artistice. Lirismul acesta — cu căderile lui prea evidente în „poezie", „poem" şi simbolistică frumos caligrafiată — e discutabil tocmai în măsura în care nu aparţine organic mesajului, ci expresiei acestuia. Poezia se transformă deseori în poezioară, filozofia în deget-la-frunte, lirismul devine liricoid — cum spunea Călinescu şi citîndu-l nu putem uita expresia lui superbă discutînd un asemenea poet „liric": ...„ poetul se simte că nu a dat duşcă un pahar de jăratec". Această duşcă de jăratec, această arsură a realităţii absentează în multe din realizările „Sahiei" (scriu aceasta ca unul din colaboratorii mai frecvenţi ai studioului, copărtaş la asemenea producţii) şi prima repercusiune estetică a acestei „absenţe" se exercită chiar asupra „poeziei", golind-o de concret, de adevărata poezie, bărbătească, sobră, implicită realului, nu explicită. „Lirismul" — în film, mai ales — fără o bază de observaţie realistă ascuţită, e penibil. Nu mai stărui asupra slabei disponibilităţi umoristice a documentarelor noastre, direct legată de capacitatea redusă a investigaţiei efectuată pînă acum în realitate. În afara filmelor despre industrie — excelent filmate, de cele mai multe ori, — atît temele cît şi tratarea lor nu au suficient în vedere modalităţile comice superioare, atît de solicitate în cadrul anchetelor printre spectatorii noştri, preferîndu-se o optică „gravă", excesiv de încruntată care nu întotdeauna farmecă sau — vorba lui Caragiale — *se potriveşte*. *Casa noastră ca o floare* a fost o floare, dar cu ea nu s-a făcut primăvară într-un domeniu unde avem o tradiţie excepţională, universal apreciată (Caragiale, Urmuz, Ionescu) şi care asimilată organic, dezvoltată şi în documentar, nu văd de ce nu ar învinge în competiţia cu alte „şcoli", azi la modă pe piaţa internaţională.

Nu mai stărui — fiindcă problemele realismului şi realului în viaţa filmului documentar cred că merită o discuţie atentă cu creatorii noştri, discuţie care proiectez s-o desfăşor, sub forma unor interviuri, în numerele noastre viitoare.

**Radu COSAŞU**

# FILMUL PE GLOB Corespondenţă sp e



„Am ales Spania fiindcă ţara e bogată în folclor, în culoare şi banalităţi".

## enrico rossetti: ULTIMUL FILM AL LUI FRANCE S

# clipa adevăr u

Pe urmele lui Miguelin, eroul Clipei adevărului, Rosi a parcurs 30.000 km în mai puţin de un an.

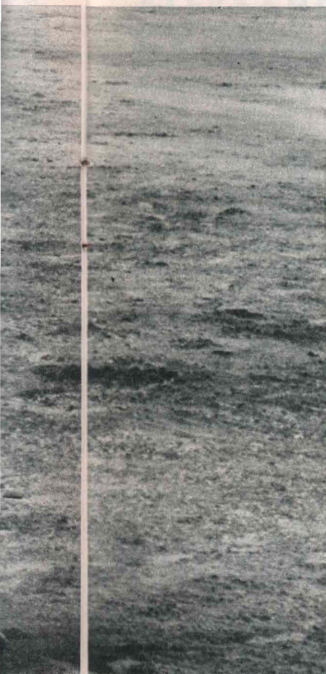


„Mulţi sînt aceia cărora le place să creadă că toate filmele se nasc fiindcă un regizor are o idee pe care o îndelungată elaborare i-a clarificat-o şi i-a precizat-o. Iar atunci cînd, în sfîrşit, ideea e clară şi precisă, filmul porneşte. O fi adevărat în multe cazuri, o fi adevărat, mai totdeauna, în Statele Unite, la Hollywood, unde se confecţionează produse perfecte pe bază industrială. Dar, la modul absolut, aceasta nu corespunde adevărului aproape niciodată aici, la noi în Italia, unde filmul, mai ales dacă face parte dintre cele puternic „angajate", se conturează cel mai adesea pe măsură ce autorul confruntat cu materialul pe care-l tratează, îl îmbogăţeşte cu idei şi puncte de reper găsite pe parcurs, dezvoltînd unele teme abia indicate în scenariu, iar pe altele eliminîndu-le. În cazul filmului cu buget scăzut, aceasta devine aproape întotdeauna o necesitate din pricina grabei pregătirii unui scenariu şi constituie un defect de necontestat fiindcă introduce dezordinea şi imprevizibilul în planul de lucru; dar în alte cazuri, datorită sistemului nostru artizanal de muncă, e vorba doar despre o libertate pe care o capătă astfel autorul, libertate profitabilă operei. Fireşte, totul depinde de caracterul filmului.

Acestea spuse, trebuie să mai adaug că în cazul filmelor pe care le-am realizat pînă acum: *La Sfida (Provocarea)*, *Cu mîinile pe oraş* şi chiar *Salvatore Giuliano* care era cel mai complex, am avut de la bun început ideea foarte clară a ceea ce voiam să fac ori să obţin, deoarece luni în şir, ca să nu spun ani, am lucrat asupra scenariului şi problemelor respective; dacă în timpul filmărilor am schimbat ceva, n-a fost vorba decît despre modificări de detaliu, care nu implicau substanţa operei, nu interveneau în planul ei general. În schimb acest ultim film, pe care l-am turnat astă vară în Spania şi al cărui montaj abia l-am terminat, acesta nu: cînd l-am început, îmi închipuiam doar foarte vag ceea ce voi face. Era vorba despre o idee mai mult decît neprecizată, o intenţie, un punctaj pentru lucru şi studiu. O ştii prea bine, doar am vorbit despre el, cu cel puţin un an în urmă, înainte să plec ca să încep filmările."

Înfundat într-un fotoliu la cafeneaua de pe via Veneto, loc obişnuit de întîlnire nocturnă, după cinema sau după teatru, al lui şi al amicilor săi, Francesco Rosi vorbeşte despre *Clipa adevărului*, film despre Spania, pe care în sfîrşit l-a terminat. Nu este agitat şi agresiv ca de obicei, e mai calm, mai detaşat. Poate din pricina ambianţei: cafeneaua aceasta impersonală, oarecum rece, plafoane înalte, stîlpi pătraţi acoperiţi cu marmoră, vitrine spaţioase spre strada unde se zăresc aliniate în noaptea rece, mesuţele goale împodobite fiecare cu cîte un stegulet (drapelele naţionale ale Statelor Unite, Marii Britanii, Germaniei, Franţei şi aşa mai departe — în timpul sezonului, cafeneaua e un punct de întîlnire preferat al turiştilor). Sau poate din pricină că filmul său spaniol este primul care nu l-a angajat într-o aspră bătălie, politică, primul care nu l-a constrîns să lupte cu unele interese locale, ostile necruţătoarelor sale demascări.

„O dată terminat *Cu mîinile pe oraş*, reia Rosi, după ce-am primit Leul de Aur la Veneţia, am vrut să mă apuc de altceva. Eram nevoit. Filmul costase



## NCE SCO ROSI:

# rului

iu la
neto,
noc-
după
cilor
bește
film
e în
este
icei,
Poa-
: ca-
nală,
alte,
i cu
ioase
: ali-
nesu-
ecare
elele
nite,
niei,
te —
eaua
orefe-
poate
său
e nu
bătă-
re nu
unele
ruţă-
.
*iinile*
e-am
eţia,
ceva.
stase

mai mult decît fusese prevăzut şi îmi luase enorm de mult timp: trebuia să încep cît de repede o nouă lucrare. Dar nu-mi trecea prin cap nici o temă precisă care să mă pasioneze aşa cum mă pasionase *Salvatore Giuliano* sau specula edilitară într-un mare oraş, corupţia unei anumite administraţii comunale, analiza unei anumite situaţii politice. Astfel, desprins cum eram de orice proiect sau schemă precisă, m-am gîndit la Spania. Mă interesau anumite experienţe de cinema direct, mai degrabă asemănător reportajului cinematografic al unor tineri americani decît unui anumit ciné-vérité cu ambiţiile sociologice şi rezultatele sale oarecum fictive. Deci să surprinzi aspectul unui ţinut fără intermediul artificial al reconstruirii în faţa obiectivului utilizînd noile mijloace puse la dispoziţia cinematografiei — peliculă ultrasensibilă, aparate mobile de luat vederi, microfoane înregistrînd la mari distanţe. Intenţia mea era de a face o călătorie însoţit de aparatul de filmat, un fel de carnet de buzunar al drumeţului modern, observator atent şi pătrunzător. Am ales Spania fiindcă ţara e bogată în folclor, în culoare şi în banalităţi".

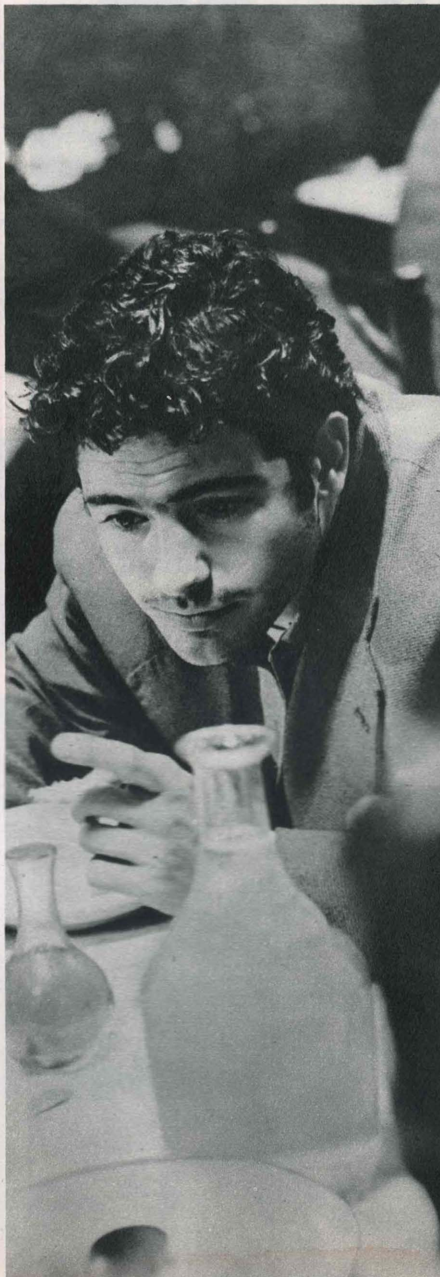
Pe urmă, în timpul lucrului ideea se preciză, prinse contur, suferi unele schimbări, chiar radicale. În fine deveni povestea unui torero, parabola tragică a unui tînăr care trece de la cea mai neagră mizerie la cea mai mare celebritate, pentru ca pînă la urmă să moară. Un film situat între impresii de călătorie şi anecdotică, întreţesute cu istoria personajelor. Protagonistul este Miguel Mater, zis Miguelin, un tînăr torero de 24 de ani care şi-a început ucenicia cînd era aproape un copil. Sfărîmînd legile clasice care dirijau în chip tradiţional corida, el este acela care a instaurat noul stil furios, impetuos, stil pe care, mai apoi, *El cordobes* l-a făcut să devină faimos în lumea întreagă.

Rosi a construit o acţiune în jurul acestui tînăr „beatle" al coridei; l-a făcut să retrăiască o întîmplare care reproduce esenţialul din atîtea alte întîmplări, pe care le trăiesc astăzi multe mii de tineri aspiranţi toreadori; l-a urmărit în peregrinările lui de la o arenă la alta. Pe urmele lui Miguelin, însoţit de o echipă de trei persoane, Rosi a parcurs treizeci de mii de kilometri în mai puţin de un an.

Taurii, toreadorii şi coridele constituie ambianţa filmului, care nu este totuşi un film despre corida. Toată această lume serveşte doar drept pretext unor investigaţii mai profunde. „Cine cunoaşte bine taurii, cunoaşte bine Spania", spune Rosi. „Spaniolul se identifică cu taurul, văzîndu-se în el pe sine însuşi. Taurul îi satisface nevoia de a crede într-un mit cu pasiune, cu religiozitate. O nevoie generată de mizeria materială. Această înlănţuire psihologică întreţine corida. Odată, printre maletillas, adică acei tineri disperaţi care sînt ucenicii toreadori, am întîlnit un preot! Nu sînt un suporter al coridelor! mi-a spus el, dar mă interesează băieţii ăştia fiindcă reprezintă un fenomen social. Taurul este astăzi unicul lor mijloc de a se descătuşa din apăsarea condiţiei lor de viaţă!

Maletillas — adică băieţii cu bocceaua. Părăsesc satul, casa, şi foamea, se duc cu bocceaua în spate ca să se înroleze în armata toreadorilor, singura care le poate oferi cîştiguri, poate bogăţie, poate glorie. În schimbul unui curaj extrem — un salt de condiţie socială, de clasă, altminteri imposibil. Mi-am construit filmul în jurul cazului unui maletillas şi, prin reflectare, în jurul tristelor condiţii ale Spaniei de astăzi".

**Filmul se ocupă de acei „maletillas", adică băieţii cu bocceaua, cei care părăsesc satul, casa şi foamea înrolîndu-se în armata toreadorilor.**



**Stilul regizoral exploziv al lui Francesco Rosi se înlănţuieşte cu „stilul furios" practicat în corrida de personajul său, celebrul torero: Miguel Mater.**



**Miguelin, un tînăr torero de 24 de ani care şi-a început ucenicia cînd era aproape un copil.**



**Rosi se simte atras de reportajul cinematografic. „Intenţia mea era de a face o călătorie însoţit de aparatul de filmat, un fel de carnet de buzunar al drumeţului modern".**



## ■ Corespond

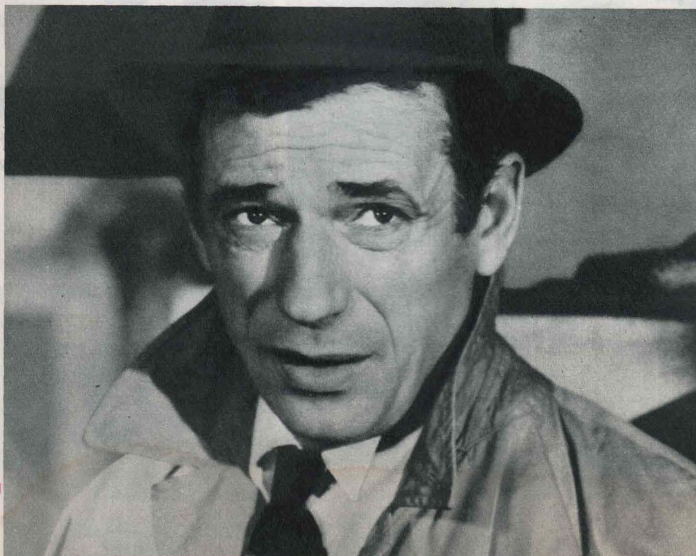
## MERIDIANE



## Compartimentul ucigașilor

Vineri seara. Un tren de noapte. Un compartiment din vagonul de dormit. Șase călători — patru femei și doi bărbați — care nu se cunosc și nu se vor vedea decît în timpul acestei călătorii. La sosire, una din femei este găsită sugrumată în compartimentul gol. Era tînără, frumoasă, agreabilă. Trecutul ei nu dezvăluie nici un indiciu util. Totul este simplu: vor fi interogați cei cinci călători... Dar luni dimineața rezultatul cercetărilor este aiuritor: victima nu este... victimă. Martorii călătoreau incognito; unul din călători este de negăsit. Nimic nu corespunde adevărului. Cu excepția unui revolver de calibru mare.

Mai mult nu știm despre intriga acestui film (și chiar dacă am ști nu v-am spune). Am aflat în schimb numele interpreților principali: Simone Signoret, Yves Montand, Pierre Mondy, Catherine Allegret (în viață fiica Simonei Signoret) etc. Realizator: Costa-Gavras.



Să pornim de la fapte: în cinematografia poloneză (care produce 26—27 filme artistice pe an) lucrează în prezent patru scriitori care se ocupă activ cu regia de film: Tadeusz Konwicki (*Ultima zi de vară, Ziua morților, Salto*), Jerzy Skolimowski (*Semnele distinctive, La egalitate*), Jerzy Stawinski (*Nu vor mai fi divorțuri, Pinguinul*) precum și subsemnatul (*O zi obișnuită de familie, După-amiezi tîrzii*).

La rînd așteaptă alți trei: prozatorul Jozef Hen (care a debutat pe jumătate, luînd parte la realizarea filmului compus din mai multe nuvele *Weekend-uri*), precum și doi poeți — Afanesiew și Bernstein; aceștia din urmă tocmai părăsesc incinta Școlii cinematografice din Lodz cu diplomele de absolvenți ai facultății de regie.

În timpul cel mai scurt deci se va putea vorbi despre șapte oameni ai condeiului care se pasionează după arta cinematografică, și totul ne face să credem că acest procent va crește mereu — deoarece, printre scriitori interesul pentru regie crește în aceeași măsură în care scade dorința lor de a scrie scenarii originale.

Pe de altă parte, să amintim că unii dintre regizorii noștri profesioniști încep să dezvăluie în film originile literare ale realizărilor lor. Printre aceștia se găsește Janusz Nasfeter de pildă cunoscut mai ales prin filmele lui despre copii (*Drame mici, Ciorapii colorați*). Pînă acum nu se cunoștea altă manifestare a talentului său scriitoricesc decît scenariile propriilor sale filme. Totuși, în decursul ultimilor ani Nasfeter s-a făcut cunoscut ca autor al unor povestiri pentru tineret, foarte căutate și populare, iar de curînd — spre stupoarea colegilor cineaști — a cucerit unul dintre primele premii ale concursului literar, organizat de Editura „Iskry".

Tot la acest capitol îl putem cita pe Tadeusz Chmielewski (autorul filmelor *Eva vrea să doarmă* și *Unde este*

## UN „BĂTRÎN" CINEMAT

Obstacolul. Eternul obstacol. Care anume? Are o mie de fețe. Dar există, el există întotdeauna la noi, și poate nu numai la noi, pentru a împiedica mersul înainte al lucrurilor. E într-adevăr greu și anevoios ca cineva să poată avansa aici. Scriitor, muzician, poet, realizator. Nu, nu este suficient să ai talent. Mai trebuie să ai și cîrje. Fără cîrje, dacă te încăpățînezi să mergi pe propriile-ți picioare, reușești poate să ajungi, dar tîrziu, de cele mai multe ori prea tîrziu. Atunci mormîntul îți va fi încununat cu lauri, ți se va sărbători nașterea, moartea, ideile — care vor fi poate chiar fructificate — totul cu o singură condiție însă: să fii mort cu adevărat și pentru totdeauna.

Din fericire Manolis Skouloudis — originar din Creta — a apucat să ajungă aproape de culme încă înainte de moarte. Este un bărbat foarte tînăr deși a împlinit 60 de ani. Abia acum doi ani a avut posibilitatea să realizeze primul său film intitulat *Delikanis*. Un film plin de lumină, de bucuria de a trăi, de dragoste, și în același timp o satiră la adresa moravurilor societății noastre moderne, într-un cuvînt, un film încîntător.

„Delikanis" este un adjectiv cretan. Sînt desemnați cu acest cuvînt dialectal, acei bărbați înalți, bine făcuți, zvelți, asemenea unor arbori tineri, puternici, cu frunzișul bogat.

Realizatorul Skouloudis, care este și scenaristul filmului, a vrut să cuprindă în acest titlu, toată tinerețea însetată de frumos și dreptate, neliniștită, puțin exaltată chiar, din insula Creta, întreg farmecul acestei regiuni cu caracter atît de special și de diferit de tot restul Greciei.

Am fost cu toții uimiți și în orice caz amărîți văzînd că acestui cineast de talent i-au fost necesari atîția ani pînă să poată ajunge să facă un film pe gustul lui. Și al nostru.

Skouloudis nu era un necunoscut pentru nimeni. Dimpotrivă. Scriitor, critic de teatru, traducător al pieselor lui Shakespeare, dramaturg — de succes pe scenele teatrelor libere —, compozitor, profesor de pian la Conservator, dirijorul orchestrei simfonice naționale. A compus muzica tragediilor antice jucate la noi; a baletelor reprezentate la Operă, dar nimeni nu îndrăznea să-i încredințeze un film. Și așa se face că a așteptat pînă la aproape 60 de ani...

Cînd am văzut *Delikanis*, ne-am dat seama de posibilitățile acestui om care, fără nici o experiență cinematografică, a realizat un film de o asemenea forță artistică. După părerea aproape unanimă a criticii, *Delikanis* poate fi considerat una din cele mai bune realizări pe care le-a dat, pînă în prezent, cinematografia elenă.

Să sperăm că încrederea pe care i-o acordăm, noi, criticii, îi va convinge și pe producători. Din păcate temele pe care le iubește Skouloudis nu prea sînt pe placul negustorilor de filme. Numai că cinematografia greacă, în stadiul de dezvoltare în care se află — mai bine zis de nedezvoltare — nu văd cum și-ar putea permite neluarea în seamă a unui talent atît de viguros și multilateral.

Manolis Skouloudis se gîndește la un al doilea film despre viața marelui democrat și guvernant al Greciei, Venizelos.

Rămîne de văzut însă, care este și părerea producătorilor despre acest subiect...

Lily ZOGRAPHOS

# ALEKSANDER SCIBOR-RYLSKI: PANA ŞI APARATUL DE FILMAT

## Confidenţele unui scriitor care se îndeletniceşte cu filmul

*generalul?)* care de la începutul carierei sale de regizor s-a bazat exclusiv pe texte proprii, scrise cu incontestabil nerv literar şi dovedind un mare talent de narator. Un exemplu interesant de tendinţă spre autonomie îl constituie, în sfîrşit, Jan Rybkowski, regizorul generaţiei mai vîrstnice şi pînă de curînd reprezentantul „cinematografului profesionist" clasic; după cîteva filme corecte, dar fără abateri de la canoanele „facilităţii cinematografice" deodată, a scos cîteva subiecte interesante din propria sa biografie. Unul, din aceste subiecte transpus pe ecran cu cîţiva ani în urmă şi prezentat şi în străinătate sub titlul *În noaptea asta va muri oraşul*, a arătat evenimentele dramatice trăite de autor la Drezda în noaptea în care aceasta dispărea sub bombele americane; al doilea, intitulat *Ura de rasă*, s-a cristalizat abia acum o lună şi se găseşte în faza de realizare pe platou; filmul relatează amintiri foarte personale din perioada în care autorul se afla în Germania, ca deportat, în lagărele de concentrare.

Mi se pare deci că se poate vorbi aici despre o tendinţă bine definită în filmul nostru: tendinţa de a uni în aceeaşi mînă aparatul de filmat şi condeiul. De altfel este o tendinţă care se face resimţită nu numai în Polonia; informaţiile care vin din străinătate, în special din Franţa şi Italia, arată că sîntem martorii unui proces mai vast, care se intensifică an de an. Care sînt cauzele acestui proces?

Se pare că, atîta timp cît filmul a fost o artă tînără, tehnica lui, limbajul lui specific — au fost, prin natura lor, accesibile numai unui grup restrîns de iniţiaţi. Paralelismul creator era pe atunci ceva inevitabil şi numai personajele cele mai marcante ale cinematografului timpuriu, ca Eisenstein şi Chaplin şi-au putut permite înfrîngerea acestei reguli. Pe scară mondială s-a stabilit colaborarea între două armate organizate separat : armata de autori de scenarii şi armata de regizori.

Totuşi în cursul următorilor cîţiva zeci de ani filmul a devenit pîinea cea de toate zilele a unui cerc foarte larg de spectatori, iar limbajul lui — limbajul montajului imaginilor în mişcare — a devenit un limbaj înţeles şi cunoscut de toată lumea. Trebuie să presupunem că o dată cu trecerea vremii, capacitatea de a vorbi prin imagini va deveni tot atît de răspîndită ca şi cea a graiului cu ajutorul literelor; astăzi, generaţiile succesive care, aproape că se nasc lîngă ecran şi televizor, şi care sînt educate cu ajutorul unor proiecţii zilnice, cunosc alfabetul filmului aproape tot atît de bine ca şi primii creatori ai cinematografului, cei care experimentau fenomenul cinematografic acum o jumătate de secol.

Astăzi, cînd băieţii din şcolile profesionale, muncitorii şi studenţii, asociaţi în mii de cluburi, realizează în fiecare an milioane de metri de scurt-metraje de amatori — a devenit inevitabilă înlăturarea firească a „barierelor iniţierii" care despărţeau pînă mai ieri literatura de film.

Acest fenomen însă nu poate, evident, să fie generalizat la întreaga literatură, în toate manifestările ei. Şi acolo, se remarcă un proces tot mai intens de polarizare: ceea ce este în literatură mai specific literar, mai legat de gîndire şi de cuvînt, fuge de imagine, se fereşte de descriptivitatea vizuală, deviază de la anecdotă şi se retrage din faţa palpabilităţii materiale a lumii. Iar tot ce pînă acum constituia în literatură „oglinda lumii", ceea ce se hrănea cu gesturi, mişcare, formă şi culoare, tot ce se prevalase de „surprinderea vieţii la cald" sau dimpotrivă — de aranjarea ei în aşa fel încît să pară „adevărată", tot ce — ca să vorbim mai simplu — constituie în literatură partea anecdotică, fabula sau pur şi simplu beletristica — se canalizează acum spre platourile de filmare. Astăzi încă — în cea mai mare parte — ca semiprodus, transmis altora spre prelucrare ulterioară, dar mîine poate, ca o ciornă creatoare a autorului-regizor.

Cam aşa îmi apare mie imaginea viitorului cineast: un om care nu va mai pune în scenă textele altora şi deci nu va exprima sentimentele şi părerile altora, ci va fi creatorul total şi autonom al întregii opere cinematografice.

Nu se ştie cine dintre noi, cei care astăzi încercăm să propagăm ideea acestei simbioze organice între literatură şi film — va mai rămîne pe cîmpul de luptă; s-ar putea ca nouă să ne revină numai rolul de cobai, pe care cei mai tineri decît noi şi pregătiţi multilateral, să-şi facă observaţiile, dar sînt convins că uneori merită să fii şi cobai!

# " ÎNVIOREAZĂ T OGRAFIA GREACĂ



Manolis Skouloudis





Tînărul actor grec Yanna Kas şi partenera sa Clèo Skouloudis.

... Şi un cuplu tînăr ce înviorează filmul Delikanis.

# Marco Polo, cel mai mare spectacol al anului



▲ Beba Loncear, actriță iugoslavă căreia i s-a încredințat unul din rolurile principale în Corăbiile lungi. ▼



Pentru o tînără actriță iată un partener greu de înfruntat: celebrul actor de culoare Sidney Poitiers, deținătorul Oscar-ului de anul trecut. ▼



*În studiourile de filme iugoslave filmează cei mai cunoscuți actori europeni și americani —* MARCO POLO *cel mai mare spectacol al anului. În curînd 7 mari noi coproducții.*

În studiourile de la Belgrad, Zagreb și Ljubljana există posibilități care permit să fie turnate anual 70 și chiar mai multe filme. Dar fiind că producția proprie cuprinde în medie, — între două Festivaluri naționale, — 20—25 filme prezentate la public este de înțeles că producătorii sînt interesați într-o colaborare cu alte țări.

În această direcție ușile tuturor studiourilor sînt deschise și de 12 ani se succed la noi echipe din Italia, R.D. Germană, Franța, Anglia, S.U.A. și alte țări.

Este interesant de remarcat că această colaborare cu producătorii, regizorii și actorii de film străini are două aspecte: artistic și comercial.

În ultima vreme, a predominat din păcate aspectul comercial din pricina lipsei de scenarii serioase care ar fi putut atrage case producătoare sau realizatori de prestigiu. Ar fi trebuit urmat exemplul dat acum cîțiva anii de filmul *Ultimul pod* pe care l-a realizat Helmut Käutner în coproducție iugoslavo-austriacă (casele „Ufus" din Belgrad și „Cosmopol-Film" din Viena) cu Maria Schell în rolul principal. Acțiunea filmului se desfășoară în timpul celui de al doilea război mondial și are ca obiect al descrierii luptele crîncene dintre ocupanții fasciști și partizanii iugoslavi. Pentru creația sa, Maria Schell a primit la Festivalul de la Cannes *Palme d'or*. Sau filmul *Drum însîngerat* produs de către „Avala" din Belgrad și „Norsk-Film" din Oslo, închinat suferințelor îndurate de prizonierii iugoslavi în lagărele naziste din Norvegia și grijii arătate față de ei de către locuitorii acestei țări îndepărtate. O coproducție remarcabilă ca realizare artistică este și filmul *Aleko Dundici*, rezultat al colaborării dintre studiourile „Gorki" din Moscova și „Avala" din Belgrad, în regia lui Leonid Lukov.

Interesante s-au dovedit și coproducțiile *Mihail Strogoff* (Ufus și Les Films Modernes, Paris) în regia lui Carmino Gallone, *Furtuna* (Bosna și De Laurentiis) în regia lui Alberto Lattuada, *Kapo* în regia lui Gino Pontecuorvo cu Laurent Terzieff și Susan Strasberg în rolurile principale.

Sistemul de colaborare între casele de producție s-a perfecționat atît de mult în ultimii ani încît în prezent s-a ajuns la o participare cu drepturi egale atît din partea producătorilor iugoslavi cît și din cea a societăților străine. Cum bine se știe, de obicei în funcție de capitalul investit, se împart mai tîrziu cîștigurile. În afară de aceasta, toate proiectele mai importante sînt asigurate împotriva eventualelor riscuri, de instituția iugoslavă de asigurări.

Acest lucru a fost necesar pentru a se preveni eventualele nereușite economice mai ales atunci cînd partenerii erau regizori și producători italieni. S-a întîmplat de pildă, ca în timpul filmării partenerul străin să dea faliment, iar cheltuielile să rămînă în întregime în sarcina părții iugoslave. De aceea în ultima vreme, se evită pe cît posibil colaborarea cu producători mici și instabili.

Coproducțiile sînt concentrate în general în jurul marilor studiouri și în special la „Avala". Orașul cinematografic „Avala" de la Koșutniac — lîngă Belgrad, — dispune el singur de studiouri și instalații care pot produce anual pînă la 30 de filme.

Acest studiou are angajamente cu cîteva mari companii germane, italiene, engleze și americane pentru realizarea unor spectacole de o mai mare anvergură. Cele mai importante, filmate din ultima vreme, sînt: *Corăbiile lungi* (Avala, Warwik-Film, London și Columbia) în regia lui Jack Cardiff, cu participarea actorilor Oscar Homolka, Richard Widmark, Russ Tamblyn, Sidney Poitier, Rosanna Schiaffino și a tinerei actrițe iugoslave Beba Loncear, căreia i s-a încredințat unul dintre rolurile principale și în *Gingis Han*.

Cea mai mare coproducție rămîne totuși *Marco Polo*. Acest spectacol impresionant a costat cîteva milioane de dinari, producătorul lui principal fiind „Avala" din Belgrad, iar distribuitorul „United Artists". Regia aparține lui Denis de la Patellière. În rolul lui Marco Polo apare actorul Horst Bucholz; în alte roluri sînt distribuiți: Massimo Girotti, Omar Shariff, Orson Welles, Anthony Quinn, Folco Lulli, Peter Ustinov și Elsa Martinelli.

„Lovcen-Film" din Budva realizează în prezent împreună cu studioul „Dovjenco" din Kiev filmul *Ziua Victoriei* închinat luptei de eliberare a Belgradului și bravurei soldaților sovietici și partizanilor iugoslavi. Din distribuție fac parte actorii iugoslavi și sovietici: Olja Lisenko, Leonid Karabarinov, Branko Pleșa, Mika Baloh, Nicola Popovici.

Acest gen de colaborare s-a extins atît de mult încît sistemul prestării de servicii de către studiourile iugoslave producătorilor străini a trecut pe plan secundar. Vreau să spun că în anii precedenți se întîmpla ca studiourile iugoslave să pună la dispoziția producătorilor și caselor de film străine, platourile de filmare, utilajul tehnic, actori și figuranți iugoslavi pentru filme de producție străină.

În anii trecuți au fost înregistrate pînă la 50 de filme de acest gen. În prezent nu sînt puține realizările în care actorii principali, regia etc. sînt iugoslave iar producătorul străin participă exclusiv la finanțarea lui.

Există bineînțeles puncte de vedere diferite în această colaborare, începînd cu salarizarea actorilor străini din distribuție pînă la participarea la cheltuieli, precum și la împărțirea veniturilor provenite din exploatare.

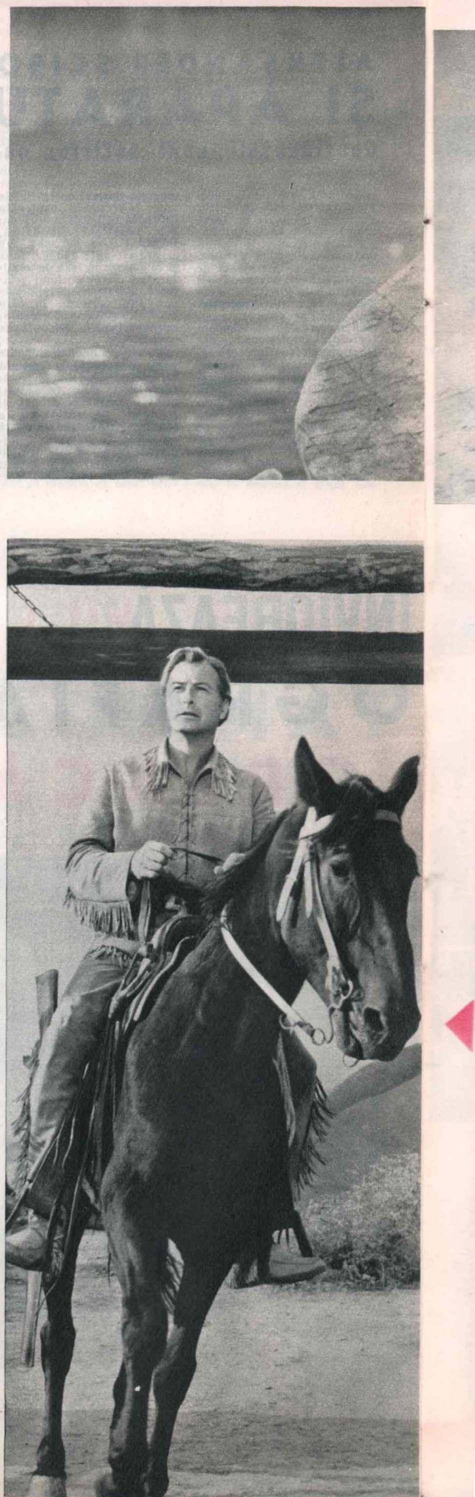
Cîteva exemple în privința acestui mod nou de colaborare: *Insule*, regia Joce Zivanovici, *Afacerea Tizian*, regia Radoșa Novakovici, *Cale lungă de un an*, regia Giuseppe de Santis, *Omul și fiara*, regia Edvin Zbonek și *Excursie de bărbați*, regia Wolfgang Staudte, filme care s-au bucurat de aprecierea criticii iugoslave și străine.

În momentul de față în studiourile „Avala" se pregătesc noi coproducții, pentru care au fost prevăzute 5 miliarde de dinari. În același timp se apreciază că prestările de servicii pentru producătorii străini se vor ridica în cursul acestui an la aproximativ 4 miliarde dinari.

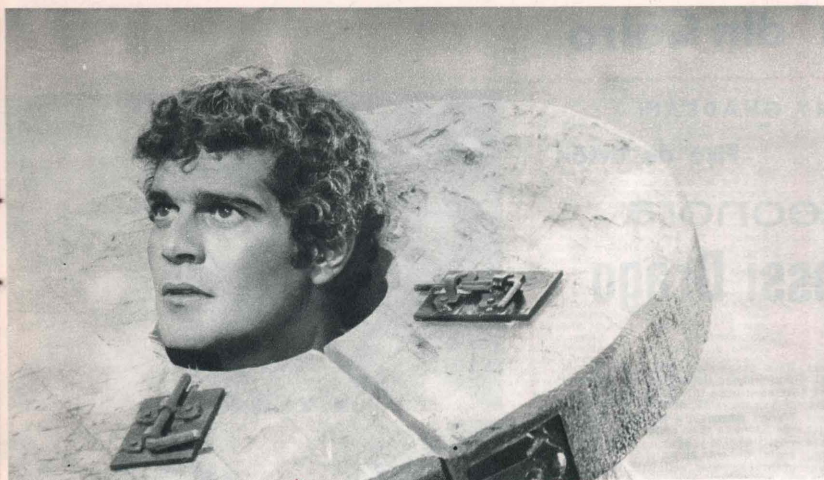
Numărul crescînd de acorduri de coproducții dovedesc că această colaborare cu studiourile străine are o bază solidă iar succesul asigurat.

Totodată apare și mai evidentă puterea crescîndă a caselor de producție iugoslave mai ales dacă ținem seama că spre deosebire de filmele pur locale, cele în coproducție nu sînt subvenționate din fondurile sociale, ci exclusiv din sumele de care dispun întreprinderile producătoare de filme proprii.

**Petar VOLK**



# ...ondenţă specială din Belgrad



Omar Shariff în Gingis-Han.



L-aţi recunoscut pe Anthony Quinn în această admirabilă compoziţie din Gingis-Han?



O altă coproducţie a studiourilor iugoslave şi germane: Old Shatterhand. În fotografie, actorul Lex Barker.

Marco Polo a luat pe ecran chipul simpaticului actor german Horst Buchholz.



Peter Van Eyck şi Elke Sommer îşi iau micul dejun în coproducţia *Insula*.



Eroii *Insulei* îşi iau baia de soare într-un decor spectaculos.



O pereche nordică sub un soare mediteranean.

# FILMUL PE GLOB

## Corespondență din Cairo

**MARY GHADBAN:**

**Fișă de actor**

# Eleonora Rossi Drago

Eleonora Rossi Drago s-a născut la Nervi, mic orășel din apropierea Genovei, situat pe malul unei mări, toamna și iarna în veșnică răscolire, activă și dinamică; vara caldă, domoală și limpede: Mediterana. Natura minunată a ținutului natal a determinat-o pe Eleonora să se apuce la 17 ani de pictură. Impresiile pe care le așternea pe pînză nu aveau nimic genial, dar erau un prilej de a-și manifesta temperamentul pasionat, neliniștit, în veșnică căutare de ceva nou.

De o sensibilitate aproape exagerată, era firesc ca orice insucces să capete proporții ieșite din comun. Drept care abandonează penelul. După o perioadă de încercări multiple — a fost pe rînd manechin, model — într-o zi descoperă cu limpezime calea pe care trebuie s-o apuce: teatrul. Se înscrie la cursurile unui mic teatru din Genova specializat în studierea și răspîndirea operelor lui Pirandello. Remarcată destul de repede de regizorul Paolucci, Eleonora este solicitată să facă film. Începe cu cîteva apariții de mică însemnătate într-un scurt metraj. Dar zarurile fuseseră aruncate și tînăra actriță se îndreaptă spre Roma ca să-și încerce norocul la Cinecitta.

Urmarea: un succes răsunător care a făcut-o cunoscută nu numai în Italia, ci și dincolo de hotarele ei. Spectatorii romîni au văzut-o pe Eleonora Rossi-Drago în cîteva filme din care amintim: *Acord final, De la Apenini la Anzi, Încurcătură blestemată.*

În 1960, i se atribuie premiul criticii franceze „Victoria" pentru cea mai bună actriță străină a anului. Tot în 1960, ea obține Oscarul italian și Marele premiu de interpretare feminină la Festivalul internațional de la Mar del Plata, pentru aceeași *Vară violentă*, realizarea lui Valerio Zurlini.

În prezent Eleonora Rossi Drago filmează în *Biblia* sub bagheta regizorului John Huston. Rolul încredințat: femeia lui Loth.

— Ce impresie vă face interpretarea unui asemenea personaj biblic?

— Vorbind serios, trebuie să mărturisesc că am o senzație ciudată, parcă trăiesc un vis — destul de fascinant, recunosc.

— Cine este Loth?

— Adică, vreți să știți cine este actorul care-l va încarna? Gabriele Ferzetti. De altfel noi doi sîntem singurii actori italieni din distribuția mai mult decît abundentă — și mai ales internațională — a *Bibliei*.

— Care este, dintre toate filmele dumneavoastră, cel pe care-l apreciați mai mult?

— *Vară violentă* de Zurlini.

— În *Prietenele* ați lucrat totuși cu Michelangelo Antonioni. Nu v-a lăsat o impresie mai puternică?

— Antonioni este o ființă de o sensibilitate fără limite, un om minunat, înțelegător, bun, inteligent și un admirabil regizor. Dar filmul făcut împreună nu este cel pe care-l iubesc mai mult.

— Nu vă mai gîndiți de loc la teatru?

— Cum să nu, el rămîne vechea și constanta mea pasiune. Am debutat la Genova într-o piesă de Pirandello. Experiența cea mai însemnată am reușit-o sub conducerea lui Luchino Visconti în „Trei surori" de Cehov. În acest spectacol îl aveam ca parteneri și pe Marcello Mastroianni și Paolo Stoppa. Cele 15 luni în care am jucat seară de seară în acest spectacol rămîn cele mai frumoase din viața și cariera mea.

— Îl puteți caracteriza pe Visconti în puține cuvinte?

— O singură vorbă: *exigență*. Exigența față de sine și față de ceilalți.

— Care sînt, după părerea dumneavoastră, cei mai mari actori ai ecranului italian?

— Mastroianni, Gassman, Anna Magnani.

— Dar realizatori?

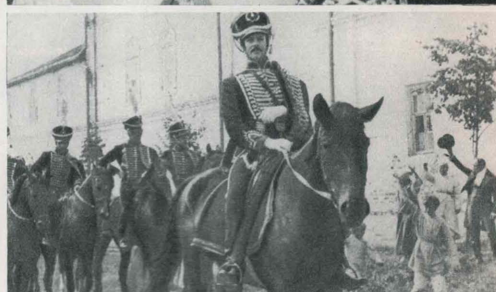
— În Italia Antonioni, Visconti, Zurlini. În America, Elia Kazan și William Wyler.

În ceea ce mă privește însă, îmi doresc să lucrez numai cu regizori care au o sensibilitate artistică și umană apropiată de a mea.

**Eleonora Rossi Drago a impresionat publicul nostru într-un rol ingrat (dar bine jucat) dintr-o dramoletă muzicală, Acord final.**









MERIDIANE

## VISCOLUL

Între Maria Gavrilovna și tînărul colonel Burmin, încartiruit în casa ei după atacul victorios împotriva armatelor lui Napoleon, se înfiripă o dragoste puternică. Clipa mărturisirii însă e împovărată de trecut, căci Burmin e însurat — deși nu-și cunoaște nevasta, iar Maria Gavrilovna a trăit o cumplită încercare: cu trei ani în urmă, fostul ei logodnic, un ofițer sărac cu care hotărîse să se căsătorească în ascuns din cauza împotrivirii părinților ei, s-a rătăcit noaptea pe un viscol neobișnuit de puternic și nu a putut ajunge la bisericuța unde era așteptat de logodnică și de preot. În locul său, un alt ofițer, oprit acolo pentru a se adăposti, este luat drept logodnicul întîrziat și căsătoria este oficiată. Adevăratul logodnic ajunge abia dimineața; aflînd cele întîmplate pleacă pe front și cade în bătălia de la Borodino. Retrăindu-și trecutul, cei doi tineri își dau seama că s-au regăsit, că sînt soți, uniți de astă dată prin dragoste...

Ca și în nuvela lui Pușkin, pe ecran rolul principal îl deține iarna rusească, cu zăpezile, viscolele și vîrtejurile ei amețitoare. Regizorul Vladimir V. Basov — care este totodată autorul scenariului — a folosit ecranul lat și tehnicolorul pentru a reda cele mai tipice peisaje hibernale ale Rusiei, în care nemărginirea perspectivei captivează prin frumusețea ei unică.

În rolurile principale: Valentina Titova, Gheorghi Martiniuk, Oleg Vidov și Maria Pastuhov

# CELE MAI BUNE 12 FILME DOCUMENTARE DIN LUME

## „Omul cu aparatul de filmat“

Jerzy TOEPLITZ

Anul 1929 a însemnat în istoria filmului documentar o piatră de hotar. În octombrie, pe ecranele cinematografelor moscovite a apărut filmul *Turksib* al lui Turin, iar aproape o lună mai tîrziu, la Film Society din Londra a avut loc premiera filmului *Drifters* al lui Grierson. Turin care înainte de aceasta își încercase puterile în filmul artistic, era de fapt un om necunoscut și abia relatarea de la șantierul căii ferate care a legat Siberia de Turkestan l-a făcut celebru. Grierson prin filmul *Drifters* începe cariera sa creatoare. Altfel s-au petrecut însă lucrurile cu cel de al treilea film documentar care a apărut în memorabilul an 1929. *Omul cu aparatul de filmat* al lui Dziga Vertov a început încă din aprilie — mai exact 9 aprilie — călătoria sa pe ecranele lumii. Autorul filmului, spre deosebire de autorii *Turksib*-ului și *Drifters*-ului, nu era un novice, ci un artist cunoscut și recunoscut. Acest film nu constituie un debut al drumului său artistic ci una din etapele lui și încă nu cea mai timpurie. Trebuie să mai adăugăm, în ordinea comentariului istoric, că *Omul cu aparatul de filmat* a fost foarte controversat: pentru unii constituind un summum de realizare regizorală, pentru alții — o rătăcire într-un impas din care mult timp nu se mai poate găsi drumul spre spații deschise.

Dziga Vertov, născut spre sfîrșitul secolului trecut în familia unui bibliotecar în orașul polonez Bialystok (pe atunci făcînd parte din imperiul rus) a început să lucreze în cinematografie în anul 1918, în perioada războiului civil, în vremurile înflăcărate ale luptelor revoluționare cu intervenția albilor, din țară și din străinătate. Tînărul Denis Arkadievici Kaufman — pe adevăratul său nume — a părăsit studiile de medicină pentru a se consacra cronicii filmate. Inițial este secretarul jurnalului de actualități „Kinonedela“, apoi operator, regizor și monteur. Filmările se făceau pe toate fronturile și în spatele lor iar tînărul creator avea ambiția de a înregistra pe pelicula de film nașterea noii puteri, chiar mai mult — a noii epoci. Independent de subiectele cronicilor, Dziga Vertov realizează în același timp și filme mai lungi, reportaje și documentare ca *Bătălia de la Țarițin, Fapta lui Mironov, Trenul WCIK* etc.

Unul din acestea, *Omul cu aparatul de filmat* a fost un film — program în toată accepția cuvîntului. Scopul lui consta în crearea unei opere într-o limbă cinematografică internațională, accesibilă tuturor, adică cu alte cuvinte un film fără subtitrări, care să vorbească numai cu ajutorul imaginii. Aceasta era — după cum spunea creatorul într-un interviu — „o dizertație despre limbajul filmului sută la sută“, și mai departe — „manifestarea o sută unu a grupului «Cinema-ochi» avînd ca scop ruperea definitivă a legăturilor care uneau limbajul cinematografic de limbajul teatral și cel literar“. Însăși ideea de a crea un film care să fie o imagine de sinteză a vieții cotidiene îl preocupa de mult pe Vertov, chiar din anul 1926, pe cînd realiza *Cea de a șasea parte a lumi*, dar a putut fi concretizată abia în anul 1928. Proiectul inițial a suferit atunci și unele modificări. Accentul a fost mutat de pe varietatea imaginilor — sau cum vrea să spună autorul — a „instantaneelor vieții“, pe munca operatorului de film care înregistrează pe peliculă aceste „instantanee“, de aici și titlul filmului *Omul cu aparatul de filmat*.

*Omul cu aparatul de filmat* avea 1 800 de metri lungime și se compunea din șase părți. Aceasta era de altfel o împărțire mai degrabă tehnică — pe role de film — deoarece în timpul proiecției spectatorul primea filmul ca un ansamblu variat ca gen și bogat, dar totuși compact. Ar trebui deci să vorbim nu despre părți, ci despre planele filmului, care se împletesc necontenit. Acestea în principiu erau trei. Primul îl constituia viața așa cum este ea, materie brută pentru filmările operatorului, al doilea — viața înscrisă pe pelicula de film folosindu-se mijlocul omnipotent al „superochiului“, adică a camerei de filmat, adică viața prelucrată deja sau îmbogățită — și în sfîrșit — viața așa cum apare ea pe ecran — adică ajustată cu ajutorul foarfecelor și a cleiului monteurului. Dziga Vertov, vrînd să înfățișeze spectatorilor stratificarea multiplă a imaginilor vieții, a arătat succesiv în film: o sală de cinematograf în care stau spectatorii, mai departe munca operatorului, apoi munca monteuzei și, în sfîrșit, efectul pe ecran al înregistrării și montajului. Spectatorii au putut să se vizioneze pe ei înșiși pe ecran. Ansamblul se compune din nenumărate „Instantanee ale vieții“ dar alegerea lor și sistematizarea definitivă a fost supusă unei discipline riguroase. Criteriul final îl constituia munca operatorului de film care — după cum se exprimă poetic autorul filmului „a ieșit din cușca studioului pe marea vieții“. Cu alte cuvinte: scopul filmului consta în prezentarea vieții din punctul de vedere al tuturor posibilităților tehnice ale ochiului uman înarmat cu aparatul de filmat. Omul cu aparatul de filmat punea în mișcare materialul documentar „materia primă a vieții“, iar pe ecran se ducea lupta, conflictul dialectic: a privirii normale, primitive și a privirii filmice, a spațiului normal obișnuit și a celui filmic, a timpului obișnuit și a celui filmic. Iată cum Ilia Ehrenburg a definit munca grupului lui Vertov: „este analiza de laborator a lumii: complexă și dureroasă. Vertov și colaboratorii lui iau realitatea și o transformă în factori inițiali, în alfabetul de film“.

Acestea au fost premisele teoretice ale muncii. Dar care a fost rezultatul ei practic? Ecranul pulsa de bogăția, sau poate chiar de excesul de scene, trucuri de montaj și alte trucuri tehnice. *Omul cu aparatul de filmat* era fără îndoială un imn ridicat muncii periculoase, romantice, eroice a operatorului-documentarist. Dar materialul de care se servește operatorul ca materie primă a pierdut atracția lui vitală, s-a transformat dintr-un corp viu, luat din realitate, într-o „capcană“ de vitrină, în simboluri și metafore. Imaginea operatorului de film — da; imaginea vieții în Uniunea Sovietică spre sfîrșitul celui de al doilea deceniu — nu.

*Omul cu aparatul de filmat* a fost o încercare de a împușca doi iepuri deodată. Alfabetul filmului a fost ridicat la rangul de limbaj internațional, iar omul, omul obișnuit (în acest caz concret — operatorul de film) a fost arătat nu „pe fragmente“, ci tot timpul proiecției, fiind vizibil pe ecran. „L-am filmat — spune Dziga Vertov nu pe Emil Jannings și nu pe Charlie Chaplin, ci pe operatorul nostru, Mihail Kaufman. Și nu-i pretind să trăiască rolul lui ca Emil Jannings și nici să provoace explozii de rîs ca Charlie Chaplin. Și încă ceva — cînd pe străzile Moscovei treceau unități ale Armatei Roșii care duceau pancarte pe care scria „Mergem să vedem *Cele trei cîntări despre Lenin* ale lui Dziga Vertov“ nimeni parcă nu mai amintea, nici nu ar fi îndrăznit să amintească despre nu știu ce experiență sau „greșeli de tinerețe“ ale acestui regizor... *Omul cu aparatul de filmat* era un accent al victoriilor viitoare.

Anul acesta se împlinesc treizeci de ani de la premiera moscovită a *Omului cu aparatul de filmat*. E o bucată de vreme destul de mare în evoluția artei cinematografice și a filmului documentar. În ultimul timp, Dziga Vertov este din nou la modă și aceasta atît în Uniunea Sovietică cît și dincolo de hotarele ei. Se scriu despre el cărți, studii critice și articole de presă, se organizează gale retrospective de filme. Sînt și critici care-l consideră pe Vertov drept precursorul „Ciné-vérité“-ului sau „Cinéma-direct“. Această teză nu pare justă — Vertov surprindea ce-i drept viața „la cald“, „instantaneele vieții“ — cum se exprima el — dar apoi, din aceste elemente el compunea o realitate pentru ecran, cu ajutorul montajului. Era un adept al montajului, iar creatorii filmelor moderne de sub semnul „ciné-vérité“ sînt împotriva intervenției montajului în sensul de compoziție. Montajul joacă rolul exclusiv de legătură. Dacă ar fi să căutăm înrudiri între autorul *Omului cu aparatul de filmat* și creatorii actuali ai filmului documentar le putem găsi în ambiția de a găsi adevărul, în repulsia pentru tot ce este înscenare, planificat, proiectat într-un scenariu. În afară de aceasta — și probabil acesta este lucrul cel mai esențial în artă — Dziga Vertov era un artist, mai mult decît atît — un poet. „Sînt un scriitor de cinema, un poet de cinema — spunea, vorbind despre el. Scriu nu pe hîrtie ci pe peliculă de film“.

Independent de modul în care recepționăm astăzi filmul *Omul cu aparatul de filmat*, dacă ne dă sau nu o satisfacție deplină ca film, nu putem să trecem sub tăcere potențialul lui de poezie. Acest potențial a rezistat și el decide, în ultima instanță, asupra valorii *Omului cu aparatul de filmat*.

# CRONICA IMAGINII

## PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR, UN FILM ARTISTIC ROMÎNESC, ARTISTIC

*Din arhivele memoriei, fără localizare, se asociază filmului un fapt. O discriminare plină de miez vedea, între genurile dramatice, limite de ordin firesc, izvorîte din filozofia implicată în fiecare din ele. Avînd comună preocuparea de a demonstra cum eroul (comic sau tragic) acționează altfel decît restul oamenilor, sau ca mulți alții, în scopul de a înfrînge rigorile societății respective, comedia și tragedia se despart funciar prin sensul dat acestei opoziții. Este vădit că în comedie nu ni se poate înfățișa decît felul* cum se *poate comporta un ins asocial sau antisocial, pentru a transgresa regulile stabilite de o societate cu care vine în dezacord, din vina ei sau din vina lui, nu se cere să fie precizat, în vreme ce tragedia ne obligă să vedem* de ce, *eroul* nu putea decît să nu respecte, decît să calce și să învingă legile *societății. Eroului comic i se iartă sau nu comportamentul, după cum comedia e satirică ori simplu umoristică, după cum societatea pictată e una grotescă ori una nobil-umană; eroului tragic tot publicul trebuie să i se alăture, însă, totdeauna, fără excepție, pînă la sfîrșitul piesei.*

Tragedia locotenentului Apostol Bologa pornește de la tragedia reală, a oamenilor cu o avansată conștiință, aparținînd, pînă la primul război mondial, națiunilor oprimate de defuncta monarhie austro-ungară. „Pădurea spînzuraților“, romanul care stă la baza scenarizării de azi a lui Titus Popovici, a fost scris de Rebreanu, e un fapt cunoscut, ca un omagiu fratelui său, spînzurat pe frontul austro-român în 1916, pentru că nu putea accepta să lupte pentru *statul* căruia-i era (prin ce teribil destin istoric, se știe!), fără voia lui cetățean, ucigînd, pentru a-l servi, români, ca și el, în Carpații orientali care-i despart pe nedrept și unde se duc luptele. Faptele se cunosc, toate; romanul se învață în școli și nu e rolul cronicarului imaginii să-l compare, oricît ar vrea, ca exactitate a tîlcului și a episoadelor, cu filmul. Și în opera literară, și în dramatizarea ei filmată, sensul este cel tragic: opera își obligă publicul să priceapă *de ce* nu putea eroul să nu înfrîngă legile societății în care trăia. Și, ca întotdeauna, în tragedie, simpatia publicului merge către individul, nesocotitor al socialului în numele unor valori mai reale decît cele ce-l stăpînesc, și nu către societatea care-i penalizează insurecția. Statul austro-ungar putred, din pricina lipsei oricărei echități în alcătuirea lui socială și națională, se apără împotriva adevărului uman, care n-are drept de cetate în aurita convenție a unei societăți aristocratice anacronice.

Văzînd *Pădurea spînzuraților*, dramatizarea filmată a romanului lui Liviu Rebreanu, am înțeles, chiar și numai din ce-a mai rămas minții mele ca imagine a cărții, citite și răscitite din copilărie și imaginate la diverse etape altfel, că filmul obligă la arheologie mult prea mult ca să nu existe aici primejdia descriptivismului științific. Regizorul trebuie să vadă și să povestească tot ceea ce epicianului îi e îngăduit doar să sugereze, în materie de cadru al acțiunii.

Ca asta să nu ucidă poezia, imaginea ce descrie mediul dramei are nevoie și ea de valențe poetice. Liviu Ciulei a înțeles acest lucru și Ovidiu Gologan l-a ajutat să-și și realizeze gîndul: simbioza operatorului cu regizorul este organică. Romantismul acestui film mare, înfăptuit tot de oameni cu nume clasice (Titus, Liviu, Ovidiu — de două ori și Iuliu-Giulio), obligă imaginea la două caracteristici dintre constantele imaginii romantice: patetismul și mișcarea. Clasică rămîne însă, de-a lungul întregului film, univocitatea sensului interpretării ei: neamestecul genurilor este una din regulile clasicismului. Ciulei e un regizor cu simțul dezvoltat al nuanțelor, și de aceea a încercat, în episoadele de mare potențial dramatic, o atenuare a tensiunii prin poezia imaginii, înțeleasă nu ca un adaos de pitoresc, ci ca o revelare de esențe ale realității, reconstituite cu brio. Drama, nud prezentată, la modul filmului englez *Pentru țară și rege*, care pune prin temă probleme similare, ar fi fost de nesuportat: gravura în alb și negru duce ochiul la halucinație. Ciulei a adăugat griuri de toate intensitățile, și psihologice, și optic vorbind. Dozarea efectelor, e de aceea, și mai izbitor tragică. Fiecare imagine cadrată de obiectiv demască. Înțelegem pentru ce eroul *nu putea să nu vină în conflict cu legea* societății nedrepte care-i cere totul în numele minciunii ei fundamentale, încă din clipa în care în primele secvențe, ne este prezentat, fără eroi încă, peisajul zonei de front unde se pregătește ștreangul spînzurătorii cu groapa sub furci, în noroaiele toamnei inuman de cenușiu și de uniform răspîndită pe tot universul văzut. Cinemascopul permite, prin lățimea ecranului, cuprinderea unei întinderi mari din priveliște. Gologan a sporit aceste posibilități prin mișcarea de rotație dată peisajului, cu fixarea axei în suportul camerei de filmat. Procedeul se repetă de-a-lungul filmului și nu numai pentru peisaj. Inventarul unei meschine camere de osteni încartiruiți se face prin același procedeu, tranșeele și sîrma ghimpată sînt potențate pînă la ritmarea întregului univers prin stîlpii lor strîmbi, travelingul continuă pe tavanele palatului de grof unde e instalat Cartierul General (aici, uneori și din pricina asocierii unei muzici de acompaniament, produsă de un colaborator al filmului care nu întîmplător n-are nume clasic și-și formulează prevalent — modern intențiile lirice, am simțit amintirea *Anului trecut la Marienbad)*, ce se înalță deasupra terasei, ca niște acrotere ale unor divinități la fel de false ca și religia absolutismului monarhic. Toată mișcarea dezumflă magnificența „de aparat“ a unei culturi derizoriu megalomane („Eu singură am fost fericită cînd a ars palatul“ — spune Roza, personaj franc în preferințe

și fără protocol cînd năvălește, din pur impuls sincer, asupra sexului opus, cu firescul cu care-și reneagă clasa și orînduirea acestei făpturi ale naturii, neîncarcerabile în legi), și procedeul alternează cu panoramările pe verticală, cu schimbările bruște de unghi al aparatului, cu dozările diverse de ecleraj, dintr-o dată, în aceeași imagine, revelînd alte sensuri, după cuantumul masei de lumină năvălită între obiecte și ochi fără veste. Totul este integrat în sintaxe expresive, nicăieri morfologia unui procedeu nu rămîne fără justificarea încadrării ei într-un stil. Doar un racursi ciudat, un fel de Christ al lui Mantegna, văzut dinspre cap („á rebours“ față de modelele renascentiste de Pieta), n-am izbutit să înțeleg ce rost avea, într-un moment anodin al desfășurării acțiunii. Altfel, în gros-planurile de obicei pereche, între care fondul, voit deșert, al cîte unui perete aleargă necontenit, urmărind replica rostită, fotograma mărturisește întotdeauna intenții dramatice, bine precizate. Gologan are truvaiuri de mare artă. În „paradisul“ lui Johan Maria Müller se refugiază într-o caretă rococo, cu perne luxoase, unde-și cîntă din flaut fragmente clasice, ce-l scot din magazia pestilențială de bocanci cazoni, ca și din atmosfera de barbarie a măcelăriei de oameni care e frontul. Apostol Bologa se vede reflectat și în cristalul geamului din fund, și în ușile trăsurii, iar interlocutorul său (blîndul pacifist vienez căruia generalul-conte îi va sorti o moarte infamantă, promptă replică la prezența umanului între bestiile militariste cu justificarea legii în buzunar), se vede cînd vorbindu-i din spate, ca o umbră a conștiinței lui, cînd din părți.

Mi-ar trebui nenumărate pagini ca să înșir mulțimea secvențelor, reușite din punctul de vedere al imaginii, care fac din filmul acesta, alături de ritmul lui, de o sonoritate de astădată surprinzător de corectă și alături de multe alte merite, o mare reușită a cinematografiei românești actuale, într-un fel certificatul ei de maturitate, incontestabil. Ce să înșir mai întîi?... Exactitatea sentimentului cosmic de claustrare în artificial, din palatul generalului-conte, doar la etaj curtean, parterul rămînînd, metaforic, pe drept cuvînt, ruină și mizerie? Sentimentul social al insuficienței și inadecuării „iridentei“ românești din spatele frontului, descoperită de Bologa în permisie, cu o acuitate care-l alungă îndărăt, spre lumea idilică a satului, chiar maghiar, dar împilat, unde sentimentele fundamental umaniste cel puțin s-au păstrat neartificializate? Să spun cum se traduce optic, pentru Ciulei și Gologan, revelația transmisă miraculos privitorilor, care-l face pe Apostol să dea îndărăt din fața mediocrei fericiri pe care i-ar rezerva-o o viață de minciună acceptată?... Mă doare că nu pot spune tot: e doar o cronică a imaginii și unele secvențe sînt fărîme de capodopere plastice, revelatoare ale dramei, traduse optic: așa, de pildă, ca seninătatea magistral redată a vegetalului, impasibil la durerea umană. Pădurea prin care pășesc Petre și viitoarea lui victimă (pe care nu-l rabdă inima pe inimosul plugar român să-l execute, deși acesta presimte, înțelege scopul trimiterii lor în misiune, și-și exprimă temerile cu tragism de intelectual panicard, neîmpăcat, protestînd) este ca o ortografie, un releveu arhitectonic al ariei de Mozart, fredonată de victimă: obiectivul o face să cînte ca un imn vieții, tocmai cînd moartea o cutreieră mai încrîncenată ea însăși. Ar fi mărunt să încerc, după asemenea exemple, a mai analiza cîteva interioare, ca stil de fotogramă anacronic neorealist-italiene, cum e interiorul baracei unde Klapka primește destăinuirea intențiilor lui Bologa, sau cum e vasta, sordida privată de scînduri din care răsună hohotele de durere compătimitoare ale locotenentului Varga, ofițerul ungur ce l-a prins dezertînd și i-a dresat actele camaradului său de front, prieten și co-ocupant al aceluiași cvartir în sat: totul e perfect ca intensitate a comunicării dramei; dar ca antologie de stiluri vizuale, modernitatea procedeului sugerează altă epocă a desfășurării acțiunii. Evident, poate fi doar o părere de plastician, de critic al picturii, care asociază involuntar un procedeu artistic cu o epocă, și deși nu cere, tragediilor din timpul lui Ludovic al XV-lea să se slujească doar de procedee rococo e șocat cînd vede în decor marca secolului douăzeci.

In alegerea „măștilor“, Ciulei a nimerit, cu un instinct neconstatat decît la oameni de talia lui Bardem exact ce trebuia (cu o singură excepție). Prim planurile și gros-planurile au demonstrat că el însuși, mim de mare clasă, s-a autodistribuit cu simț plastic în rolul lui Klapka, toți ceilalți (Svoboda, serafic și lovit; Varga, — un Apollo constrîns la îndoieli tragice; Petre — etern ca natura și bun cu violență, ca ea; Ilona — ipostaziere a nobleței omului din popor, a profunzimii lui psihice și a autenticei lui umanități, necontrafăcute de conveniențele sociale, în sfîrșit generalul, mască perfectă a alienării prin habitudinile achiziționate de a gîndi interesat, ale clasei dominante, ca să nu mai vorbim de Müller, profund civilizatul om al cărții pus în contact cu negarea valorilor prin fapte, constrîngătoare pînă la anulare, sau Cervenko, figură tolstoiană de iluminat al unui crez utopic), toți, cu o singură excepție, — eroul principal — aveau portretul fizic pe care li-l cerea rolul. Din Bologa, obiectivul a zugrăvit omul deplin integrat în fals, la începutul filmului; n-a avut decît puține prilejuri de a-l portretiza pe cel profund, repudiind minciuna altfel decît prin gesturi și voce. Îndoiala i-a surprins-o, nu însă și seninătatea cea mare din clipa înțelegerii, deși spune „toate se plătesc“. Măreția eroului tragic, actorul n-a sugerat-o. E prea temperamental modern ca să treacă și dincolo de frămîntarea explicită, la sugerarea profundelor nivelări bentonice ale talazurilor suprafeței văzute. Obiectivul nu poate adăuga, și luminile ori unghiurile lui Gologan, oricît de investigator s-ar fi transformat veșnic, într-un ritm uneori obositor pentru ochi, n-aveau cum înregistra ce nu spunea masca în gros-planul folosit ca să spună. Am apreciat „discreția insistențelor“, mai mult decît permise, ale obiectivului, atunci cînd a cinematografiat foamea cărnii, Ana Szeles fiind tratată, ca Brigitte Bardot, pe zeci de metri de preliminarii la un fapt nefilmat, dar neieșind din zbuciumul înnebunitor al imaginii, ca și cum dansul erotic al celor două guri ce se căutau molipsise tot cîmpul vizual, convulsionat de ritmuri magice africane: fără această sugerare a seismului sufletesc, sărutul ar fi provocat în vreo sală țocăieli grotești la galerie. Așa, împietrește publicul prin forța unei inumane tensiuni. Ca și a ultimei imagini. După ce și-a șters mîinile și gura, condamnatul, ospătat pe tăcute, la arest, de femeia inimii lui, o privește calm în ochi, și ochii ei se dilată de groaza destinului pe care-l citește într-ai lui. Pe urmă, portretul în gros-plan al Ilonei se luminează, ca recopiat pe hîrtie „hart“ slab exponată, și i se suprapune pămîntul gropii spînzuratului, cu care se deschideau secvențele întregului film. Mare lucru, metafora! În sfîrșit, cinematografia românească a descoperit stilistica morfologică și sintaxa imaginii cinematografice, nu episodic doar, ci pe parcursul unui spectacol de trei ore și mai bine. Mă întreb cum avem să mai suportăm după filmul acesta, producția de serie scrisă cu lentila unui obiectiv de reporter, păstrînd năravuri de pe vremea cînd „poza“ perechile în Cișmigiu sau lîngă Casa Armatei, pe bani, puțini și nemeritați. Cum?

**Ion FRUNZETTI**



**„MICĂ ISTORIE“ A CINEMATOGRAFIEI**

# ilustrația muzicală

Documentarul e gata. Azi s-a terminat.

Eu, comentatorul, și el, regizorul, stăm în coate în una din cămăruțele de metal ale studioului, înghesuiți în cutiile rotunde cu peliculă și-l urmărim neliniștiți pe al treilea, „aranjamentul muzical“, cum se folosește de colo pînă colo, tratînd ușile dulapurilor cu bandă sonoră. E un om extrem de simpatic, bine informat, cu ureche fină. Atîta doar că e foarte mobil și mereu în criză de timp.

Îl întrebăm prudenți, sucindu-ne gîturile după dînsul:

— Ai citit scenariul?

— Aș, nu am eu vreme de astea. Am auzit însă despre ce-i vorba.

— Atunci, barem vezi o dată filmul...

— Aș, îl punem în priză și-i montăm numaidecît muzica. Văzînd și făcînd. Hai, dați comanda!

Regizorul e de părere că pe generic ar trebui o muzică triumfătoare, întrucît se văd, panoramate, dealurile terasate din preajma orașului.

— Aici merge perfect „Simfonia Alpilor“ — e de părere aranjatorul. Ascultăm deci un fel de adagio prelung și moale care se potrivește ca o vulpe argintie la un costum de baie.

— Păcat că n-am partea întîia, aia se lipea formidabil. Dar n-o am. Nu-i înregistrată.

În compensație încercăm numaidecît actul I din „Fidelio“ și „Marșul vînătorilor de munte“ după care lăsăm genericul în paragină muzicală și trecem la imaginile de ansamblu ale cartierelor de blocuri noi. Dintr-o școală, copiii izbucnesc gălăgioși, înflorind brusc peisajul.

— Aici am ceva fenomenal — ne asigură omul nostru, dupa ce a deschis trei cutii, le-a aruncat, a răvășit un caiet cu o foaie ruptă și fără copertă, a dat să iasă pînă afară și s-a întors din prag.

Ascultăm tăcuți foxtrotul cu zurgălăi și schițăm oarecare stînjenire.

— Ei, mai lăsați și voi — ne bate pe umeri stăpînul sunetelor — că doar nu-l duceți la San-Remo. Copiii și clopoțeii sînt totdeauna asociați în memoria auditivă a omenirii.

Unul dintre noi face observația că iureșul școlarilor e cel ce ar trebui înregistrat sonor, dar aranjatorul dă semne de nerăbdare:

— Pentru așa ceva n-am decît „Noaptea Valpurgiei“. Vreți „Noaptea Valpurgiei“? Eu vi-o pun dac-o vreți.

Nu, n-o vrem. Lăsăm așadar, deocamdată, alb și acest episod și medităm în continuare la dimineața orașului. Autocisternele stropesc asfaltul, o măturătoare tînără rupe un trandafir și și-l pune după ureche, primul tramvai se întîlnește cu răsăritul soarelui. După ce respingem rînd pe rînd, cinci soluții contravenienteși discuția începe să se aburească, sîntem evacuați prietenește din cabinet, sfătuiți să fumăm o țigară ca să ne liniștim și invitați să revenim la prima strigare, cînd treaba va fi gata.

Într-adevăr, la reluare ne sună dulce în auz un suav vals lent de Mantovani, călăuzind stropitoarele municipale, însoțind gestul tinerei cu mătura cînd smulge grațios floarea; dar deodată vraja se rupe și se instăpînește o liniște grea în care huruiturile tramvaiului intervin cu rezonanța unei bolți-n prăbușire.

?

— Din Mantovani am numai o bucățică. Dacă vă place o mai pun o dată, de la început, că nu-i atîta de lungă cît secvența.

Eu sînt de părere s-o punem, dar invers, regizorul susține că trebuie tăiată în bucățele, iar acestea amestecate, aranjatorul ne dă dreptate la amîndoi și, profitînd de discuție

## de la scenariu la film

# PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR

Privind uriașul teatru de război al lumii, Henri Barbusse scria: *Se vede parcă fiecare națiune în parte cum, sfîrtecată de masacre, își zmulge din inimă noi soldați plini de putere și clocotind de viață. Poți urmări cu ochii acești afluenți vii ai unui fluviu al morții („Focul“).*

Nesfîrșitul șir de coloane cu care începe, atît de dramatic, filmul lui Liviu Ciulei, nu aparține însă unei națiuni. Ele sînt produsul hibrid al unui imens conglomerat artificial de popoare, făurit și menținut ca atare prin forța oarbă a opresiunii, prin minciuna, care a însoțit mereu, asemeni unei umbre, viața marilor monarhii și imperii. În secvența cantinei, imagine deprimantă, amară, a indivizilor singularizați, închiși între frontierele unei societăți nedrepte, aflați într-un zbuciumat marș spiritual peste nețărmurite nisipuri mișcătoare, în căutarea unor adevăruri întrevăzute undeva prin orizontul tulbure al războiului, Varga, deși pledînd pentru o teză contrară, pune în evidență tocmai acest caracter eterogen al trupelor austro-ungare. *Bologa romîn, dl. doctor polonez, părintele german, eu ungur, dl. Cervenko rutean. Tu ce ești, băiete? — Soldat (...) — Firește (rîsete), dar te întreb ce neam ești? — Croat, să trăiți (...) — Cum vedeți, o adevărată internațională imperială. A ordinei. Că ordinea trebuie să existe dincolo de sacrificiile noastre personale. E așa de simplu.* Dar Varga se înșeală. Toți cei prezenți aici au îmbrăcat uniforma în numele unor idealuri care le sînt străine, în numele unei patrii care, de fapt, nu este a lor. Fiecare din ei ascunde o dramă adîncă, răscolitoare, vecină cu tragedia. Klapka, un laș cu simț autocritic, luptă de frică și își justifică avocățește neputința de a proceda altfel. Dincolo de patima pentru alcool a doctorului posac, taciturn, se ascunde de asemeni revolta, nemulțumirea. Visătorul care este Cervenko își exteriorizează scîrba de masacru prin contrariul ei. El propovăduiește iubirea între oameni, dar, negăsind puterea să se împotrivească inerției generale, își conduce soldații la atac înarmat cu un simplu baston. Dincolo de pereții popotei, de-a lungul întregului front, de la Riga și pînă la Piave, mulți, foarte mulți refuză de-a dreptul să lupte. Dezertează. Unii izbutesc să treacă dincolo de linia frontului, în prizonierat, alții sînt prinși de patrule și atîrnați de copaci pe piept cu inscripția „trădător de patrie“, scrisă cu cinism în trei limbi deosebite. Îndărătul acestor forme diferite de exteriorizare, în funcție de caractere și temperamente, de gradul de înțelegere al personajelor, se ascunde de fapt una și aceeași dramă, una și aceeași dilemă; dilema popoarelor reprezentate aici, în incinta popotei, a popoarelor care își visează autonomia. Luptînd pentru interesele conglomeratului austro-ungar, ele luptă împotriva propriilor lor aspirații, împotriva sensului firesc al istoriei. A refuza însă lupta pentru interese străine, înseamnă a se expune forței oarbe a represiunii mascată îndărătul unor noțiuni lipsite de conținut cum sînt, în acest caz, noțiunile de patrie și datorie. În haosul general care caracterizează agonia acestui mare imperiu multinațional, singur Varga pășind senin printre tranșee, exemplu de conștiinciozitate și de inconștiență atunci cînd este vorba de onoare și datorie, ne apare ca o oglindă a acelui Bologa care s-a înrolat voluntar pentru a-i dovedi logodnicei sale (și mai ales pentru a-și demonstra lui însuși) că principala sa trăsătură de caracter este bărbăția. Și Varga trăiește însă, fără să vrea și mai ales fără să-și dea seama, drama inconștienței din care, poate, se va trezi cîndva, mai tîrziu, asemeni lui Bologa. Creatorii filmului au înțeles toate aceste premize: ei au acordat însă mai puțină importanță faptului că față de aceste personaje,

dispare pe neașteptate în direcția bufetului, apoi, ca să vadă un film, în sala de proiecție, să dea două telefoane și să se întoarcă volubil cu alte trei roți de celuloid sub braț.

— Uite, zice, am furat de la o echipă toată faza raională de la Alexandria a celui de-al șaselea concurs de cîntece și dansuri, avem materie berechet pentru tot ce vă poftește inima... Nu mi-ați cerut voi și ceva popular?

Ne-am mai ciorovăit vreo trei ceasuri, am tot schimbat și răschimbat, dar se vedea limpede că studioul n-are tot ce-i trebuie, ce are nu prea se știe exact, iar ce se știe nu-i prea trebuie s. a. m. d.

Am izbutit totuși să găsim cîteva muzici mai de soi; aranjatorul a legat cu dibăcie fragmentele; am plecat liniștiți, lăsîndu-l să „tehnicească" după amiază, și agale, amănuntele.

Cînd am revăzut documentarul la cinematograf, el mi-a produs o impresie muzicală foarte puternică. Începea cu un cîntec de Charles Trenet, continua îndelung cu un recital de orgă și se termina nemaipomenit de zglobiu cu o combinație între bănățeana de doi, joc foarte răspîndit în văile Semenicului și uvertura la opera „Ivan Susanin" de Glinka.

...O cronică a unui cotidian informat a apreciat că ilustrația muzicală" a fost concepută „cu acuratețe".

Se poate.

După ce lucrezi îndelung în studiou, o ureche proaspătă e în orice caz mai competentă.

**Valentin SILVESTRU**

# CRONICA MUZICII: Fundal sonor sau componenta dramatică

„Muzica de film?... un exercițiu pentru mîna stîngă!"

Reflecția, aparținînd unui remarcabil compozitor și muzicolog contemporan (italianul — de origină română — Roman Vlad) se dovedește a fi uneori o simplă butadă. Însăși colaborarea compozitorului respectiv la cea de a șaptea artă infirmă cu tărie propriile-i spuse: căci partiturile sonore ale filmelor lui Castellani *(Romeo și Julieta)*, René Clair *(Frumusețea diavolului)*, Claude Renoir *(O Viață)* sau documentarului despre *Marc Chagall* — adevărate pagini de antologie în domeniul muzicii de film — conțin atribute valorice de edificiu muzical *în sine*, clădit cu virtuozitatea și forța de expresie a „mîinii drepte".

Urmărind, de curînd, filmul lui Francisc Munteanu *La patru pași de infinit*, mi-a venit în minte, fără voie, butada lui Roman Vlad. Filmul lui Francisc Munteanu e însoțit de o partitură muzicală semnată de George Grigoriu. Spun *e însoțit*, iar nu *conține*, pentru motivul că partitura respectivă rămîne totuși ceea ce se cheamă un „comentariu sonor" (ce-i drept pe alocuri cu certe calități, dar atît și nimic mai mult). Într-adevăr, fundalul muzical pe care se desfășoară filmul — prin multe secvențe încadrabil în dificilul și fascinantul gen al cinematografului poetic, de nuanță metaforică — este adecvat și posedă o calitate (sau un defect): nu perturbă cu nimic percepția spectatorului. „Excelent!" — ar putea exclama, cu superioară siguranță, unii: „obișnuințele auditive nu ne sînt cu nimic violentate, putem deci urmări „în liniște" tot ceea ce se întîmplă pe ecran".

Pe ecran *se întîmplă* însă *ceva* și, în acest caz, caracterul major, activ, al ideilor vehiculate, vehemența pe alocuri abruptă a expresiei — circumscrisă unui suflu poetic de o frumusețe gravă, lucidă — exclude cu desăvîrșire orice urmă de pasivitate. De aceea, raportîndu-ne la ambianța particulară a unui film în care amintirile sînt net repudiate („căci amintirea vine întotdeauna cînd nu mai e nimic") în virtutea unui *prezent* trăit la temperatura maximă, la rezonanța amplă a acestei drame (nouă ipostază a permanențelor umane ce străbat *Anna Franck* sau *Romeo, Julieta și întunericul*) — am resimțit acut necesitatea prezenței *constitutive* a unei muzici cu pondere „materială" în dramaturgia conflictului.

Asta pentru că muzical vorbind, partitura filmului (deși cronometrată cu larghețe) conține extrem de puține lucruri distincte: cele cîteva secunde de început, pe „falsul" generic, secvența camionului care îl duce pe erou — Mihai la gazda sa, mama Paulina, genericul propriu zis și leit-motivul sonor ce însoțește (perseverent) idila — dramaturgic e totuși infinit mai mult decît o simplă idilă! — dintre Mihai și Ana Coman.

Fondul muzical inițial, din moment ce tot e întrerupt după cîteva secunde, de șuieratul trenului care intră în gară, putea foarte bine lipsi, fără ca prin aceasta „pornirea" filmului să sufere; dimpotrivă, poate că, eliminînd nuanța stereotipă a *uverturii* definite, ar fi cîștigat în economie și consecvență.

Trebuie remarcat de asemenea că fastul sonor, exterior-ilustrativ, ce contrapunctează secvența camionului e strident și că un asemenea gen de muzică se potrivea mai bine, de pildă, unei plimbări „de agrement" într-o limuzină.

Sprijinit pe sonoritățile tipice muzicii de estradă (gen orchestra Willy Fantel etc., etc.) genericul propriu-zis capătă (filmic) ritm și ingeniozitate prin montaj; să nu uităm totuși (muzical) că el nu este genericul unui film de factură polițistă sau ceva asemănător.

În sfîrșit, leit-motivul Ana-Mihai (surprinzător și frumos — straniu sună prima dată, învăluit în sonoritățile imateriale ale orgii electronice) se degradează — nepermis — prin abuz și prin lipsa unei infime variații melodice. Deși, orchestral, compozitorul schițează o încercare de reînnoire coloristică a substanței melodice (invariabilă) apariția leit-motivului se formalizează, devine într-atît de convențională încît, la un moment dat, îl presupui — anticipat — ori de cîte ori pe ecran cei doi eroi rămîn singuri. El apare însă și atunci cînd — obosit — renunți la anticipații sonore. Șoc emotiv? În situația de față (e vorba de secvența în care Ana cîntă singură la pian, în absența profesoarei) repetiția ne apare *căutată* cu orice preț, vizînd chiar paradoxalul; ne-am fi așteptat ca Ana să cînte *orice* piesă din literatura pianistică de largă circulație, am fi preferat poate Bach, Beethoven sau chiar Chopin, dar nicidecum... omniprezentul lait-motiv, transpus în altă tonalitate și alt aranjament.

Chiar menținînd linia „minimei rezistențe" auditive care se solicită în acest film spectatorului, s-ar fi putut totuși evita monotonia unor simetrii ușor previzibile. Excludem soluția găsirii unei scriituri muzicale mai dense, mai pline de tensiune dramatică; poate că era suficientă, de pildă, simpla suprimare a leit-motivului amintit, într-una din secvențele „intime", pentru a impulsiona dinamic și imprevizibil emoția trăirilor.

În unele secvențe, *atunci cînd situația sonoră nu frizează artificialul*, șocul emotiv se integrează organic emoției generale: în acest sens, secvențele în care Ana întinde la uscat cămășile tatălui ei, „furate" pentru Mihai, sau cea în care se privește preocupată în oglindă, cu întîiul sentiment al responsabilității și împlinirii sufletești, constituie o dovadă dintre cele mai elocvente. Dăruirea dezinvoltă cu care fata fredonează — puțin fals cu voce sugrumată de adolescent încă copil, — melodia *ax* a filmului, conferă gestului spontan fiorul intens poetic al faptului autentic.

Desfășurarea acțiunii, cu alternanța psihologică de *lumină* și *umbră* juxtapuse progresiv — dinamizat spre finalul filmului, își cerea cu insistență un asemenea echivalent dramaturgic în pelicula sonoră. Sînt în film și alte cîteva momente în care se profilează scoaterea muzicii din postura de „cenușăreasă" a imaginii și cuvîntului: deși pe alocuri amintește comentariul sonor ce punctează suspensurile din unele filme poloneze — vezi *Pălăria lui Anatol*, *Misterul celor doi domni N* ș.a. — secvența coșmarului lui Mihai impune ca varietate, ritm și intuire a atmosferei, constituind pagina sonoră cea mai realizată; în sfîrșit, cele două momente ale număratului pînă la 11 (de altfel „trouvaille-ul regizoral cheie al întregului film) sînt nuanțate distinct de intensitatea crescînd-sonoră a muzicii, punînd accentul pe exploatarea maximă a secvenței finale-încremenită în valoare de simbol al unei lecții de tărie morală.

Constituind un prilej de discuții, partitura muzicală a filmului *La patru pași de infinit*, parțial reușită, dar inegală și pe alocuri contradictorie, înscrie la ordinea zilei una dintre cerințele specifice muzicii de film: ea nu trebuie să rămînă un simplu catalizator obiectiv, ei i se cere să aducă incandescența substanței care condiționează — subiectiv și efervescent — însăși reacția publicului.

**Costin MIEREANU**

cazul lui Bologa conține în plus, în roman, unele elemente care îi determină o traiectorie dramatică în esență, deosebită de a celorlalți deși, ca formă, ea pare asemănătoare. Cehii, ungurii, visau independența, fără ca pe harta Europei să existe o Cehoslovacie, sau o Ungarie ca state independente. Dincolo de Carpați exista însă o Românie spre alipirea la care aspira patria transilvană a lui Bologa. În 1914, la începutul războiului, România s-a declarat neutră și după toate pronosticurile diplomației, în caz de intrare în război, armatele ei aveau să se alăture celor ale Germaniei și Austro-Ungariei. Așadar, atunci cînd Bologa, determinat de motive strict personale, s-a înrolat voluntar în armata imperială, în cazul său, dilema despre care vorbeam era practic inexistentă. Mai tîrziu, cînd prin intrarea ei în război alături de Antantă, România a oprit indirect formidabila ofensivă germană de pe frontul de vest și cînd Falkenhayn, fostul șef de stat major al împăratului Wilhelm (destituit din funcție, tocmai datorită eșecului acestei ofensive), preluase comanda grupului de armate din Transilvania și pregătea un *„Vernichtungsschlacht"* la Sibiu, hotărît să-și cîștige în această bătălie un prestigiu asemănător celui obținut de Hindenburg la Tannenberg, Bologa încearcă prima strîngere de inimă. Din fericire, el nu luptă pe frontul românesc și, în virtutea inerției, noțiunile de patrie și datorie n-au apucat încă să-și piardă sensul. În roman, în aceste împrejurări istorice, drama lui Bologa (uriaș act de cunoaștere) începe printr-o simplă nedumerire. După ce a votat pentru moartea lui Svoboda, el nu-și poate explica atitudinea sfidătoare a acestuia. În mintea lui, noțiunea de trădător se asociază cu sentimentul de rușine, de umilință. Svoboda nu pare însă nici rușinat, nici umilit. Dimpotrivă, se comportă ca și cînd ar fi comis un act de eroism. Mai tîrziu, Bologa află că tatăl lui Svoboda a fost ucis de autoritățile imperiale. Abia acum înțelege el sensul dezertării lui Svoboda, semnul nevăzut de egalitate care îl unește de acesta. Abia acum înțelege Bologa că refuzul de a lupta pentru un ideal străin, indiferent de forma sub care se manifestă, este un act de eroism. Abia acum drama sa a ajuns la unison cu a celorlalți (la care ea a existat și va continua să existe sub forma unei constante). Bologa o exteriorizează conform datelor personalității sale, refugiindu-se în speculații umanistico-religioase. Într-o asemenea stare, în mod firesc, un filozof, plin de puritate și un avocat cumsecade nu pot decît să se împrietenească.

A doua etapă a evoluției lui Bologa nu este nici ea străină de împrejurările istorice. Campania din Transilvania s-a soldat cu un dezastru pentru România. Sîntem în momentul cînd Mackensen, renumitul spărgător de fronturi, s-a instalat la București și cînd armatele triplei alianțe se concentrează pentru a da României lovitura de moarte. În astfel de împrejurări, Bologa nu poate trage în conaționalii săi, nu poate face parte din grupul de armate care dă lovitura de grație statului român independent.

Și dacă ținem seama de faptul că pentru el frontul nu mai poate constitui axul de raport al ideii de trădare, atunci, implicit, în mintea sa se prăbușește și ideea de patrie. Singur sentimentul datoriei rămîne treaz, dar Bologa nu știe care este datoria lui. Prin fața privirilor sale nesigure se perindă, ca un lait-motiv, pădurile spînzuraților de toate naționalitățile, simbol al genocidului pe care începe să-l intuiască. Refuzul de a lupta pentru un ideal străin, pînă acum o simplă idee teoretică, se transformă într-un imperativ psihologic al personajului. Ceea ce nu ne mai sugerează filmul este că încercînd să treacă linia de front, Bologa nu intenționează să-și salveze viața. Dimpotrivă, sensul etic al gestului său este acela de a merge să moară alături de România amenințată cu moartea, ca un bărbat, ca un om, ca un erou. Liniștea eroului, în ultimele sale clipe este liniștea omului care și-a găsit sensul existenței. Clipa în care Bologa își petrece singur ștreangul de gît, într-o atitudine asemănătoare celei pe care o avusese cîndva Svoboda (moment la care atît scenariul cît și filmul renunță suspendînd astfel eroul pe culmile senine și calme ale împăcării abstracte cu sine însuși), dezvăluia luptătorul pentru o cauză adevărată, caracterul maturizat acum, definit, pe care nici o forță din lume nu-l poate înfrînge. Bologa și-a cheltuit întreaga energie spirituală să afle care anume este datoria sa și a plătit cu viața atunci cînd în sfîrșit a înțeles-o.

Împrejurările istorice la care ne referim lipsesc din roman. La o analiză atentă se poate însă remarca faptul că traiectoria dramatică a lui Bologa se dezvoltă într-o strictă interdependență cu desfășurarea generală a acestor evenimente, că *imposibilitatea morală* a personajuui apare abia atunci cînd divizia în care luptă el urmează să se deplaseze pe frontul romanesc. Titus Popovici și Liviu Ciulei au preluat fabulația romanului păstrînd integral premisele procesului psihologic al lui Bologa, precum și evoluția dramatică a acestuia, situîndu-l însă pe Apostol de la bun început pe frontul ardelenesc. Scenaristul a suprapus astfel două etape deosebite din evoluția personajului, făcîndu-l să trăiască *simultan* două stări de spirit deosebite. Vedem astfel un Bologa care acceptă fratricidul, fără să-și facă probleme, coexistînd cu un altul răscolit de soarta lui Svoboda (pentru a cărui condamnare la moarte votase), numai pentru că un căpitan ceh, proaspăt sosit de pe alt front, i-a strecurat în treacăt cîteva considerații umanitariste. Apoi, mustrat de conștiință pentru condamnarea lui Svoboda, Bologa se simte brusc (și după opinia noastră greu de crezut) solidar cu conaționalii săi aflați dincolo de linia frontului și, pentru a nu fi nevoit să ucidă, ar vrea să meargă să lupte oriunde în altă parte. Peste acest personaj se suprapune iarăși un altul care bombardează reflectorul cu patimă și perseverență, fără să-i pese că ucide cu acest prilej zeci sau poate sute de români. Este imaginea unui om care se luptă cu un simbol, fără să-i pese de oameni, de dragul obținerii liniștii personale, a unui Bologa care pare că vrea să ucidă cu acest prilej tot numărul de oameni care îi revine pentru întreaga durată (probabilă) a campaniei, cîștigîndu-și astfel dreptul de a fi lăsat în pace. *Evoluției gradate* a personajului îi ia locul astfel *revelația instantanee*. Momente deosebite din evoluția eroului, caracterizate prin stări psihice deosebite, prin grade de înțelegere de asemenea deosebite, se suprapun continuu și contradictoriu în cazul ecranizării, în opoziție cu evenimentele istorice care le-au determinat. O raportare a problematicii scenariului, la aceste evenimente, neconsemnate de Rebreanu, poate din compasiune pentru fratele său căruia a ținut să-i dedice întru totul cartea sa, ar fi constituit axul trainic al procesului de ecranizare. Titus Popovici nu a făcut-o. Poate de aceea din dorința de a îmbogăți materialul, el a dezvoltat viața erotică pasageră a lui Bologa, amintită în treacăt de Rebreanu undeva în paginile cărții sale, și i-a creat un personaj nou. Inițial amanta lui Varga, Roza, sfîrșește prin a se îndrăgosti de Apostol, atrasă de puritatea acestuia. Episodul, interesant în sine, conține sute de metri de peliculă, cu o cădere într-un noroi simbolic, cu o despărțire într-un cimitir la fel de simbolic. Din păcate, episodul, demonstrație de virtuozitate regizorală, nu se încadrează organic în film, el constituie în ciuda tuturor calităților sale un apendice care nu contribuie la explicitarea sau evoluția personajului. În film, și problematica lui Petre este amplificată, dirijată spre noi orizonturi dramatice, dar și în acest caz episodul-cheie, cel cu Müller, deși bine regizat și interpretat actoricește, constituie o rază divergentă accidentală, oarecum gratuită, fără un recul determinat în dezvoltarea lui Bologa ca personaj.

Dar nu oportunitatea sau inoportunitatea creării acestor episoade dorim s-o discutăm. Vrem doar să remarcăm inconsecvența creatorilor pe drumul pe care singuri și l-au ales. Transmutarea acțiunii pe frontul românesc reclama în scenariu ca și în film operațiuni mai îndrăznețe asupra caracterului lui Bologa. Acesta ar fi fost mai viu, mai convingător, dacă o dată cu schimbarea de loc, realizatorii filmului i-ar fi modificat cu îndrăzneală și trăsăturile fundamentale ale caracterului, precum și etapele dezvoltării sale, determinîndu-l astfel să evolueze între limite limpezi. N-am mai fi fost astfel în situația de a reproșa filmului următorul paradox: acela că a derogat aproape total de la problematica romanului, păstrînd însă, după criterii în acest caz formale, aproape intactă fabulația și linia generală a evoluției eroului. Procedeul generează amestecuri, nu însă și aliaje. Regretăm că talentatul Titus Popovici n-a mai izbutit să creeze cu aceeași vigoare și claritate *Străinul* unei alte epoci, al unor alte condiții istorice. Liviu Ciulei a dovedit o receptivitate ascuțită față de drama războiului, dar și el a redat-o o dată cu scenariul în momente oarecum disparate, excelente în sine, fără să izbutească pe deplin contopirea întregului material într-un aliaj unic, de asemenea excelent. Aproape fiecare element din filmul său are semnificații multiple, aproape fiecare detaliu devine un simbol, dar toate acestea nu izbutesc să se contopească întru totul într-un uriaș acord armonic lipsit de disonanțe, așa cum poate ne-am așteptat, cunoscînd calitățile deosebite care îl caracterizează pe regizor. Ne impresionează însă în film, densitatea de idei pe care regizorul a imprimat-o fiecărei imagini. Aproape fiecare cadru din *Pădurea spînzuraților* conține și exprimă o lume. Judecat din acest punct de vedere, filmul lui Liviu Ciulei este într-adevăr cel mai bun și mai plin de maturitate din cîte a creat cinematografia noastră.

**Mircea MOHOR**

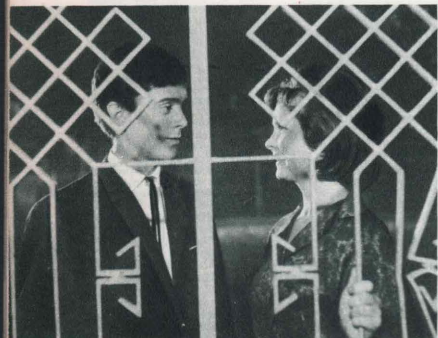
# CRONICA

# „GAUDEAMUS IGITUR"

## SĂ NE BUCURĂM, DECI?

Nu încă. Să mai aşteptăm. Aşa cum am aşteptat atîţia ani un film despre profilul moral şi spiritual al tinerei generaţii, să continuăm a-l aştepta şi după *Gaudeamus igitur*. Invitaţia la bucurie a scenariştilor Vasile Rebreanu şi Mircea Zaciu, a regizorului Gh. Vitanidis nu este lipsită de baze reale. Din păcate însă, intenţiile lor bune au rămas încă din scenariu în stadiu primar, s-au materializat doar pe ici-pe colo, s-au dizolvat adesea într-o istorisire searbădă, săracă în adevăr de viaţă.

Vîrsta palpitantă a primului „gaudeamus", cu farmecul tinereţii ei, încă din anii Heidelbergului de odinioară, poate constitui, neîndoios, un subiect, un bun subiect de film. Vasile Rebreanu şi Mircea Zaciu au cedat, desigur, unei irezistibile tentaţii, scriind pentru peliculă — într-o primă experienţă cinematografică — istoria unui examen de admitere la facultate. Clujul, oraşul unor nobile tradiţii universitare le-a servit drept cadru şi — fără îndoială — i-a stimulat şi inspirat. Premisele erau deci, mai mult promiţătoare, dacă ţinem seama pe lîngă toate acestea şi de talentul literar, confirmat, al autorilor.



Eroii ascultînd cîntecul care dă titlul filmului.



Ileana Dunăreanu şi Şerban Cantacuzino în altă scenă din film.

Şi totuşi...

Aşteptările de acasă au rămas nerăsplătite. Insuficient pregătiţi pentru un film de „cursă lungă", scenariştii s-au sufocat pe parcurs. Au pornit-o destul de bine, au reuşit să surprindă cîte ceva din emoţia şi efervescenţa dinaintea examenelor, au lansat cîteva tipuri cu perspective (deşi alb-negru în delimitarea caracterologică a unora e supărător), au trecut cu bine, alături de eroii lor, unul din momentele importante ale filmului — examenele universitare — pentru a cădea irevocabil la proba „examenului de viaţă" pe care o înscenează, inabil, aceloraşi eroi. Efectiv, povestea filmului prinde contururi artistice doar în prima sa parte, atunci cînd faptele de viaţă au încă adieri de autenticitate şi cînd realizatorii ocolesc soluţiile schematice, abundente spre sfîrşit.

Clişeele intervin şi în portretizarea unora dintre personaje, Ioana, eminentă candidată la filologie cu nostalgii de copiliţă, este desenată foarte şters în scenariu, tocmai datorită comportamentului său invariabil perfect. Evoluţia lui Emil — în persoana căruia realizatorii au încercat să surprindă drama nu lipsită de adevăr şi consecinţe a egoismului şi a „mulţumirii exagerate de sine" — are o traiectorie verosimilă doar pînă la un anume punct; personajul eşuează apoi într-un caz melodramic şi toată epopeea dezagregării şi recuperării sale morale ni se pare fals — sau, în orice caz, insuficient — argumentată artistic. Un personaj total neinteligibil este „încîntătorul" domn Spirea, care se hrăneşte şi ne hrăneşte numai cu aforisme (în stil propriu) şi care nu este numai „negativ" ci şi pictor, asistent universitar, tutore de minori, afacerist şi curtezan... Pia, cu dramul ei de inconştienţă şi cu pasiunea temporară a plăcerilor interlope este — structural — un personaj credibil, dar desfăşurarea rolului său urmează, de asemenea, schema. Mai mult relief artistic capătă candidatul veteran la studenţie, Mihai Gliga, personaj tipic şi spiritual care ascunde sub coaja aparenţelor un suflet mare şi generos. Cu sau fără voia realizatorilor (de sigur fără, după cum înţelegem din evoluţia conflictului) acest tip se impune, în primul rînd, atenţiei. Îl urmează Timidul, care îşi etalează trăsăturile generice în situaţii revelatoare, şi alte personaje episodice — printre care Teo, studentul din anii mai mari.

Regizorul Gh. Vitanidis, aflat în faţa unui scenariu inegal, a încercat să aprofundeze calităţile originare — reuşind pe alocuri —, dar contribuţia sa la realizarea filmului poartă, de asemenea, pecetea inegalităţii. Există în peliculă secvenţe frumoase, care denotă un progres faţă de corectitudinea inexpresivă (sau incorectitudinea expresivă) manifestată de regizor în realizări anterioare, de tipul *Post-restant*. Clujul dinaintea momentului hotărîtor al examenului de admitere se înfăţişează viu pe ecran, cu emoţia studenţească a ultimelor recapitulări de materie, în cadenţa ritmică a pulsaţiilor unei inimi. O altă „pagină" de reţinut a filmului: aşteptarea febrilă a părinţilor în timpul examenului scris. Sau unele episoade ale examenului de fizică, după examen în aşteptarea rezultatelor, scena lui Emil cu oglinda, „ruptă din soare". Virtuozitatea unor tineri actori (Sebastian Papaiani, în deosebi) duce filmul spre alte bune momente individuale.

Astfel de realizări mai pot fi aflate în film, dar ele sînt concurate şi adesea copleşite de secvenţe reci, fără fior şi febră tinerească, dominate de false detalii de viaţă. Masiva petrecere studenţească, prilejuită de sfîrşitul examenelor, este lipsită de vigoare tocmai pentru că realizatorii i-au răpit spontaneitatea, dîndu-i în schimb ţinuta — eveniment impropriu — a unui spectacol mult repetat şi studiat. „Corupta" adunare dansantă a „negativilor" este inofensivă ca o acadea, după cum continuarea petrecerii cumulează un procent însemnat de stridenţe (tentativa violului, apariţia hazlie de neverosimilă a „salvatorilor moralei", „evadarea" Piei şi lunga ei călătorie în noapte etc.). Emfatic şi artificial mi s-a părut momentul intonării pe patru voci a oricum emoţionantului „Gaudeamus igitur", de către absolvenţi — profesorului lor, statuar şi măreţ profilat în cadrul unei ferestre. False şi în film, literaturizantele episoade din scenariu în care Emil şi Ioana îşi manifestă exuberanţa juvenilă în jurul unui scrînciob, sau în care tînăra eroină „fără pete" porneşte pe urmele ei de şcolăriţă. Chiar mai falsă decît în scenariu, intervenţia moralizatoare a Ioanei în faţa unui Emil indiferent şi rece, pornit pe drumul ratării.



Să fie unul din momentele lirice ale filmului Gaudeamus igitur? Nu. Sîntem doar în faţa unei îmbrăţişări forţate dintre Pia (Irina Gărdescu) şi Spirea (Dem. Rădulescu).

Inegalităţile regizorale sînt pregnant evidenţiate de filmările propriu-zise. Alături de secvenţe în care senzaţia autenticului predomină (gara, momentele ce însoţesc genericul, unele aspecte ale străzii clujene surprinse „pe viu"), filmul ne oferă imagini amorfe şi anodine, în deosebi în timpul plimbării prin Cluj a celor doi îndrăgostiţi. Inadmisibile, greşelile — elementare — de montaj (evidente în timpul aceleiaşi plimbări), greşeli pe care publicul le observă, dar pe care ochiul regizorului (şi în alte împrejurări prea puţin exigent) le-a trecut cu vederea. Colaboratorii regizorului s-au dovedit utili filmului, în deosebi compozitorul H. Mălineanu (autorul unor melodii tinereşti) şi, după el, operatorul N. Girardi şi scenograful Marcel Bogos. Impresia de convenţional planează, însă, în unele interioare; acasă la Ioana, spre exemplu, excesul de „lustru" şi „aranjat" în decor lasă o impresie neplăcută.

Ne-am întrebat dacă distribuţia filmului este judicioasă, pe ansamblul ei, şi răspunsul nu a fost tocmai afirmativ. Desigur, rolul lui Mihai este pentru Sebastian Papaiani un excelent prilej de a-şi reconfirma aptitudinile cinematografice spre comedie, o comedie sclipitoare, nuanţată şi neostentată. Printre reuşitele filmului se înscrie jocul firesc, bine dozat şi gradat, al debutantului Ilie Petre (Timidul). Încredinţînd unele roluri episodice unor actori cu multă expresivitate (Dem. Rădulescu-Spirea, Ştefan Iordache-Teo, Irina Gărdescu-Pia), regizorul a contribuit la buna particularizare a tipurilor, chiar dacă uneori a lăsat deschisă, discret, o portiţă spre caricatură. Rezultatele nu ne-au convins, însă, tocmai în ceea ce priveşte personajele prime ale filmului. Debutanta Ileana Dunăreanu a fost aridă (cu abia întrezărite disponibilităţi lirice) într-un rol arid. Iar Şerban Cantacuzino, excelent în *Străinul*, a strecurat prea adesea note false în evoluţia sa, ca să nu ne pună pe gînduri în ceea ce priveşte eficienţa (sau ineficienţa) îndrumării regizorale. Oricum, regizorul a greşit, avînd în distribuţie doar ca semi-figurantă, o actriţă multilateral dotată ca Ana Szeles. Nu putem omite unul din elementele „senzaţionale" ale interpretării actoriceşti: inedita compoziţie a... inginerului de sunet Dan Ionescu (în rolul examinatorului), care are cel puţin două momente — în timpul examenului de fizică — deosebit de expresive.

„Orice film, indiferent de vîrsta şi experienţa realizatorului, este un nou examen, mai greu decît cel precedent" — ne avertizează programul de sală al acestui film despre examene. Ne întrebăm: creaţia lui Gh. Vitanidis şi a scenariştilor Vasile Rebreanu şi Mircea Zaciu obţine notă de trecere?

Călin CĂLIMAN



„Martorul mut, personajul care comentează din priviri o scenă accentuîndu-i ironia, joacă un rol important în Noaptea furtunoasă. Iată-l, în fotografie, pe sergentul de poliție (fratele actorului Gr. Vasiliu-Birlic) urmărind conversația dintre jupîn Dumitrache (Al. Giugaru) și Nae Ipingescu (Iordănescu-Bruno)."

# „NOAPTEA FURTUNOASĂ"

## și ecranizarea lui Caragiale

Nu există operă care să fi prezentat o atît de mare atracție pentru cinematografia românească ca acea a lui Caragiale. Interesul nu trebuie să mire, fiind vorba de literatura unui maestru al narațiunii concise, al portretului sugestiv, al dialogului particularizant.

Adaptări *după* Caragiale s-au făcut, după cum se știe, într-un număr considerabil. Filme care să redea însă nealterate spiritul, inteligența, umorul marelui scriitor (acele ecranizări-opere de artă după care tînjim de cînd ni se tot oferă copii stîngace pe peliculă) sînt de ordinul excepțiilor. Asupra unei asemenea „excepții" vom stărui în articolul de față. Este vorba de *O noapte furtunoasă*, ecranizarea lui Jean Georgescu ce poartă ca dată a realizării, anul 1941.

*Noaptea furtunoasă* este un moment esențial pentru filmul nostru artistic. Spunînd acest lucru, ne gîndim nu numai la arta cu care este transpusă cinematografic o piesă de teatru (deși faptul merită să fie semnalat, mai ales pentru cei ce afirmă că o lucrare scrisă pentru scenă nu poate deveni film, în deplinul înțeles al cuvîntului), ci și în limbajul folosit (un montaj excelent, o deosebită pricepere în găsirea detaliului semnificativ, o contrapunctare prin muzică a scenelor-cheie). *Noaptea furtunoasă* e o lecție de bun cinematograf, o adevărată ecranizare. Ea n-a fost egalată decît tot de autorul ei (Jean Georgescu realizează în 1952 trei „miniaturi Caragiale", de o incontestabilă valoare artistică: *Vizita*, *Lanțul slăbiciunilor* și *Arendașul romîn*).

„Pictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă și a chipului în care el se mișcă și vorbește, alcătuiesc obiectul artei lui I.L. Caragiale". Cuvintele acestea au fost scrise de profesorul Tudor Vianu acum două decenii și jumătate.

În patru decenii (de la *Păcat*, realizat în 1924 de Jean Mihail și pînă la *Mofturi 1900*, producția lui Jean Georgescu din 1964) adaptatorii lui Caragiale s-au străduit să ajungă la elementele care alcătuiesc obiectul artei marelui scriitor. Au făcut-o în repetate rînduri Aurel Miheles și Gheorghe Nagy (*Două lozuri*, *D'ale carnavalului* și *Telegrame*); a încercat, o singură dată, și Haralambie Boroș (în *Politică cu... delicatese*). Victor Iliu, împreună cu Sică Alexandrescu, ne-au oferit și un spectacol-filmat (*O scrisoare pierdută*) care are meritul de a păstra pe peliculă chipul și stilul de joc al unor interpreți valoroși.

Totuși singurul realizator din cinematografia românească care a intuit sensurile multiple ale literaturii lui Caragiale, care n-a pierdut din vedere subtilitatea sa, este deocamdată Jean Georgescu.

Mai întîi despre felul cum a fost reconstituită atmosfera epocii. Cel mai *colorat* (a se înțelege culoare locală) dintre filmele Caragiale, rămîne *O noapte furtunoasă*. Nici decorativul carnaval (cu numere de circ, cu măști care se „tachinează", cu reclame stridente), nici berăria descrisă cu lux de amănunte *(Două lozuri)*, nici tîrgul de provincie ce găzduiește promenada „lumii bune" în ritmurile muzicii militare *(Telegrame)* nu izbutesc să fixeze în mintea spectatorului o epocă, un mediu social, așa cum o fac secvențele din grădina „Iunion", de pe „maidan" ori din casa cherestegiului (*O noapte furtunoasă*). Alături de jupîn Dumitrache, Zița și Veta, „Iunionul găzduiește o întreagă suită de burghezi inculți și lipsiți de gust, care privesc timp la „comediile" lui Ionescu; au venit aici fiindcă e „de bon ton"; s-au adunat la mesele aliniate în grădină pentru a bea un vin, a arunca „ochiade la cucoane" (amicul Rică Venturiano), a rîde pe seama altora. Capitala lui 1876 era plină de străduțe neîngrijite, de maidane și gropi. Pe un asemenea maidan apare și Rică, cu redingota impecabilă, și cu jobenul „șic", salutînd-o, mereu reverențios, pe Zița care trece, zîmbind „pudic", spre casă. Locuința lui Dumitrache are tot dichisul; jupînul și Veta locuiesc în odăile de sus spre care duce o scară destul de arătoasă; prînzul se poate lua și în curte (la una dintre „mesele de familie" continuă Dumitrache să-și verse focul pe acel „coate-goale" bănuit a fi un atentator la „onoarea" sa).

Trecînd de la piesă la film, Jean Georgescu a știut să rețină din text acele „acțiuni narate" (criticul Vicu Mîndra le amintește ca pe o trăsătură specifică a teatrului lui I.L. Caragiale) care puteau fi foarte sugestive în imagini. Despre una din ele „Iunionul", am amintit mai înainte. Nu este însă singurul exemplu. „Aventura" lui Rică Venturiano, petrecută pe schelele din jurul casei lui jupîn Dumitrache (episod tratat de Caragiale la modul parodiei genului polițist), este povestită în film prin imagini de un comic savuros. În această secvență joacă tot: decorul, lumina, imaginea, actorii. La început, Rică aleargă dezorientat pe lemnăria șubredă (în timp ce jos, în curte, îl caută cu disperare jupînul, Chiriac și Ipingescu); apoi îi apare ideia salvatoare: „studentul în drept și publicistul se ascunde într-un butoi; și iată-l pe Venturiano (pe care aici, ca și în alte locuri din film, nu-l putem despărți, nu ni-l putem imagina fără prezența actoricească a lui Radu Beligan), „năvălind" în butoi — n-a mai rămas afară decît pălăria oratorului a cărei umbră comică se profilează pe zidul casei. *D'ale carnavalului* se mulțumește, fie să lase personajele, ca pe scenă, să nareze unele acțiuni (confesiunea pe care i-o face Crăcănel lui Pampon despre cele opt amante care l-au „tradus" este rezolvată de regizori în limitele unei obișnuite scene de teatru), fie că renunță la povestirea unor episoade (de pildă, trucul pe care-l folosește „spițerul" cu abonamentul de ras), fie că dublează narațiunea dezvoltată în imagini cu repetarea ei în dialog (găsirea biletului de amor în camera Didinei). Mircea Ștefănescu, autorul adaptării pentru ecran a *Telegramelor*, a observat, la rîndu-i, această calitate a textelor lui Caragiale și a izbutit, în cîteva locuri, să-i dea cuvenita transpunere cinematografică. Prima telegramă a lui Costăchel Gudurău și raportul procurorului sînt detailate în două secvențe (cafeneaua și piața publică) în care își face loc, dincolo de o anume șarjă interpretativă, umorul semitonului. Nici de data asta ecranizatorilor nu le-a fost însă de-ajuns Caragiale. Au apărut inevitabile „completări". Pe lîngă acțiunile narate în proză, au apărut altele „imaginate". Filmul a fost astfel încărcat, lipsit de ritm, substanța telegramelor a fost diluată, iar efectul asupra spectatorilor redus.

În *O noapte furtunoasă* (mai apoi în *Vizita* și *Lanțul slăbiciunilor*) se acordă cuvenita atenție *portretului satiric*. Personajele nu sînt concepute ca simple purtătoare ale unor replici „de haz". Înțelegîndu-l pe Caragiale în intențiile sale critice, Jean Georgescu a știut să surprindă *resorturile psihologice* care pun în acțiune tipuri umane dintre cele mai diverse. Proștii din *Noaptea furtunoasă* sînt caracterizați prin stupiditate, „ambiț" și răutate (jupîn Dumitrache), ori prin automatismul de gîndire („rezonul" lui Nae Ipingescu); semidocții ridiculi, printr-o logică aberantă și preferința pentru pseudocontroverse (Rică Venturiano); „damele" (Zița și Veta) prin lipsă de gust și de sensibilitate. *apartenența socială* a personajelor acestei comedii de moravuri. Jupîn Dumitrache este cherestegiu „apropitar" (din comportarea față de Spiridon se vede bine acest lucru); Chiriac este și sergent în garda civică (episodul cu Tache pantofarul vine să ni-l înfățișeze în această ipostază); Rică Venturiano e, de fapt, arhivar la o judecătorie obscură (un colț de birou ni-l arată ca atare). Tot timpul acțiunii, personajele, evoluînd pe coordonatele caracterologice amintite, se comportă firesc, *realist*, pentru lumea căreia îi aparțin. Ceea ce nu se întîmplă decît foarte rar în filmele realizate de A. Miheles și Gh. Nagy. Portretul satiric este aproape anulat de șarjă, de stridențe și vulgarități. Mahalagii din *D-ale carnavalului* și „onorabilii" din *Telegrame* sînt descriși, printr-un exces de caricatură, în linii prea groase, puțin verosimile. Ceva din lipsa de gust și măsura personajelor lui Caragiale a trecut parcă asupra adaptatorilor săi cinematografici. Nae Girimea, ascuns sub patul Didinei, se dedă la tot felul de clovnerii; Miței Baston i se rezervă o scenă în care își declamă melodramatic durerea pentru faptul că „Bibicul" o înșală; procurorul chefliu din *Telegrame* este pus să facă o serie de bufonerii gratuite. Și așa mai departe... Mai aproape de modelul literar este doar Lefter Popescu din filmul *Două loturi*. Observația realistă și-a făcut loc în conturarea portretului acestui personaj care trece de la satisfacțiile naive ale micului burghez, eliberat de obligații funcționărești, la disperarea celui care înțelege că norocul i-a jucat o farsă sinistră.

Martorul mut, personajul care comentează din priviri o scenă accentuînd



«Alături de Jupîn Dumitrache, Veta şi Ziţa, „Iunionul" găzduieşte o întreagă suită de burghezi inculţi şi lipsiţi de gust, care privesc tîmp la „comediile" lui Ionescu».

ironia autorului, joacă un rol important în *Noaptea furtunoasă* (să ne reamintim figura lui Spiridon urmărind-o, cu un surîs fin, pe Ziţa, atunci cînd citeşte biletul de amor al lui Rică, ori chipul poliţaiului proptit în uşa secţiei, care mimează uimirea faţă de cele povestite de jupîn Dumitrache amicului său Ipingescu). Martorul mut devine, însă, în *D-ale carnavalului* şi *Telegrame*, un personaj în plus, ostentativ, lipit naraţiunii cinematografice pentru a accentua (să nu fi fost suficient de clare?!) intenţiile satirice ale autorului. Aşa se face că oamenii din popor apar în astfel de pelicule clătinînd grav din cap sau zîmbind dispreţuitor, în stilul tradiţional al operetei, iar măturători şi flaşnetari pseudosimbolici, forţează concluzia, finalitatea critică a operei de artă.

Comicul de limbaj, oralitatea stilului lui I.L. Caragiale sînt judicios puse în valoare de filmul *O noapte furtunoasă*. Cuvîntul se adaugă gestului, pantomimei, pentru a servi la deplina caracterizare a personajelor. Vorbirea stereotipă, banalitatea comunicării, locul comun de gîndire sînt numai cîteva din trăsăturile care completează portretul cinematografic al jupînului Dumitrache; incoerenţa exprimării, exagerările latiniste şi franţuzismele pocite, îi sînt specifice lui Rică. Celebrul monolog: „Angel radios, de cînd te-am văzut întîiaş dată pentru prima oară..."capătă o funcţie dramatică deosebită în adaptarea pentru ecran. Mai întîi ni se arată un Rică, nu lipsit de graţie, caligrafiind, la o masă de cafenea, gînduri de dragoste; acelaşi personaj va cădea în genunchi în faţa presupusei Ziţe, recitînd patetic declaraţia de iubire. Şi în primul şi în cel de-al doilea caz, regia a contat pe efectele de lumină: la cafenea, silueta voit elegantă a lui Rică se distinge pe peretele din apropiere; în camera lui Dumitrache, lampa cu gaz mărită de Veta produce şocul necesar asupra prea emotivului amorez. Cu un virtuos în ale limbii româneşti, cu un autor care a ştiut să dea proprietate cuvintelor, şi-au permis să „colaboreze" autorii filmului *D'ale carnavalului*. Un început ambiţios, lungit peste măsură, îşi propune să ne prezinte identitatea personajelor care vor intra apoi în jocul vodevilului (pe Pampon trişînd la cărţi, pe Didina aruncînd ochiade „Bibicului"). Cu un text cîrpit, prologul neavenit caută zadarnic să ajungă la controversele aberante, tipice pentru „venerabilii şi stimabilii" din opera lui Caragiale. De altfel şi agramatismul faimoaselor „telegrame" trece în film aproape neobservat.

Am lăsat la urmă un element al limbajului cinematografic fundamental pentru *O noapte furtunoasă* — montajul. Jean Georgescu a dovedit mult talent, dar şi multă migală în închegarea filmului său. Prin montaj, regizorul a asigurat sinteza timpului, ritmul general de desfăşurare a acţiunii, dinamica interioară a fiecărei secvenţe". „Iunionul" este unul din episoadele remarcabil soluţionate prin montaj (schimbul de zîmbete tandre dintre Ziţa şi Rică alternează cu întîmplările de pe scenă: privirile furioase aruncate de jupîn Dumitrache — cupletele lui I. D. Ionescu. Montarea ingenioasă a trei planuri de desfăşurare a acţiunii (intrarea lui Rică în curtea casei „cherestegiului", pregătirea Vetei pentru culcare, rondul făcut de jupîn Dumitrache şi Nae Ipingescu) asigură gradaţia necesară pentru finalul exploziv al comediei. Montajul este, în acelaşi timp, element de subliniere a poantei (de pildă planurile montate, în cîteva locuri ale filmului, cu buclucaşul număr 6 devenit 9). O reuşită în materie de condensare a spaţiului şi timpului de montaj este şi *Lanţul slăbiciunilor*.

Comparaţia dezavantajează şi la acest capitol celelalte ecranizări Caragiale. În *D'ale carnavalului* montajul a fost făcut ca o simplă îndeletnicire tehnică, şi aceasta dusă la capăt cu destulă stîngăcie. Vodevilului derulant, lent, fără ritm, fără acel crescendo necesar, i se „pompează" mereu veselie, prin intercalarea unor planuri adiacente cu numere de circ. Montajul rămîne descriptivist, lipsit de nerv şi în *Două loturi* ori *Telegrame*. Regizorii pierd, nesesizînd cînd trebuie să pună punct filmului, chiar o poantă finală de mare haz în textul scriitorului. *Două lozuri* părea că va avea un deznodămînt cinematografic izbutit; şocul produs asupra lui Lefter Popescu, repetarea la infinit a cuvîntului „vice-versa", spargerea statuii, duseseră acţiunea pînă în pragul cuvîntului sfîrşit. Totul este stricat însă de ilustrarea naturalistă a unei ironii subtile a autorului: Lefter *devine* în film un bătrîn senil, iar soţia sa *ajunge* o maică singuratică. Dar scriitorul mărturisea că „nefiind printre acei autori care se respectă"... „după scandalul de la bancher nu mai ştiu ce s-a întîmplat cu eroul meu şi cu madam Popescu".

Jean Georgescu şi-a continuat şirul ecranizărilor după opera lui I.L. Caragiale cu *Mofturi 1900*. Ca ansamblu, filmul acesta este mai puţin izbutit. De data asta regizorul nu a mai ajuns la acea atmosferă a Bucureştiului de altădată, la acel pitoresc mult dorit, specific epocii. Cocteilul de schiţe n-a mai fost preparat cu abilitatea de odinioară. Cele două principale locuri ale acţiunii, berăria şi trenul, ca şi strada, zona de trecere şi de legătură între episoade, n-au totdeauna o *funcţie dramatică* precis definită. Umorul este de bună calitate în *Bubico* (schiţă notabilă pentru ritm şi interpretare, din păcate, văduvită de poanta finală), sau *Amicii* (replica şi pantomima sînt aici cu totul în spiritul textului), dar pare forţat, trivializat în *C.F.R.* şi în parte, *O lacună*. Şi distribuţia (cu o revelaţie, Mircea Crişan în rolul lui Mache din *Amicii*) este făcută cu unele nepotriviri caracterologice (Iurie Darie în rolul soţului din *C.F.R.* şi mai ales Vasile Tomazian din schiţa Diplomaţie).

Simţi o anume amărăciune văzînd inegalităţile acestei ultime producţii. Dar Jean Georgescu va rămîne în istoria cinematografului romînesc pentru valoarea cinematografică a *Nopţii furtunoase*. Va rămîne şi va avea meritul, deocamdată singular, de a nu se mulţumi să copieze clişeele, tiparele de care nu s-a despărţit nici una din montările teatrale ale pieselor clasicului, ci de a merge spre o compoziţie realistă, spre înţelegerea şi reliefarea a tot ce-i era specific lumii pestriţe a Bucureştiului de altădată.

Ca şi la alţi mari autori comici, şi în literatura lui Caragiale s-a strecurat o notă amară (n-am spus nostalgică), o cît de cîtă tristeţe faţă de micimea sufletească, faţă de aspiraţiile prea limitate ale celor din jur. Şi filmul *Noapte furtunoasă* adaugă, din cînd în cînd, rîsului o tonalitate aparte. Poate că Jean Georgescu a intuit aici cel mai exact gîndurile intime ale lui Caragiale.

**Răzvan POPOVICI**

### Cartea de film

## „PREMIER PLAN"

Revistele de specialitate al căror număr a început să fie impresionant în lume, apar în cele mai diverse formule. Una dintre ele, care ni se pare atrăgătoare este „Premier Plan". Anunţată ca o publicaţie lunară, „Premier Plan" a apărut din ianuarie 1964 pînă în ianuarie 1965 în numai cinci exemplare. Quasi-periodică deci, revista este interesantă prin formula ei. Fiecare număr devine un soi de dosar al unui cineast de seamă. În decursul perioadei la care ne referim, de la începutul anului 64 pînă astăzi aşadar, au fost prezente pe coperţile revistei, pe rînd, numele lui Buster Keaton, Ernst Lubitsch, Luis Bunuel, Ingmar Bergman şi Dziga Vertov. Este aici o atentă echilibrare a domeniului istoric cu creaţia strict contemporană, fapt care dealtminteri rămîne tot timpul în atenţia redacţiei.

Piesa de rezistenţă a fiecărui număr din revistă îl constituie un studiu asupra operei cineastului. Fie că este vorba de o analiză cronologică a filmelor sale, aşa cum s-a procedat în cazul lui Buster Keaton sau Ingmar Bergman, fie că avem de-a face cu o analiză a operei în ansamblu, încercîndu-se delimitarea şi definirea temelor majore ale preocupărilor creatoare esenţiale, aşa cum s-a făcut în cazul lui Lubitsch şi Bunuel, studiul este conceput cu maximă seriozitate. Nu sînt simple compilaţii, prezentări popularizatoare ale problematicii unui artist, ci cercetări originale, scurtimea impusă de dimensiunile revistei stimulînd concentrarea studiului, densitatea sa. Înăuntrul celor două modalităţi amintite, autorii îşi abordează temele în cele mai variate moduri. Studiul despre Bergman este semnat alături de Jean Béranger, de un vechi şi foarte serios cercetător al operei cineastului suedez, Francis D. Guyon. Autorul foloseşte în aparenţă modalitatea fişării filmelor lui Bergman în ordinea lor cronologică. În fond, însă este vorba de o foarte bogată informaţie pigmentată cu inedite comentarii ale autorului sau chiar ale realizatorului cu care Guyon a stat de vorbă. Studiul despre Bunuel, semnat de Freddy Buache este o interesantă incursiune în lumea artistului, stabilindu-se corelaţii şi între diferitele sale opere precum şi între filmele sale şi universul artistic înconjurător. Marcel Oms, preocupat de opera lui Buster Keaton, se opreşte pe scurt la fiecare dintre filmele acestuia încercînd o succintă diferenţiere a fiecăruia faţă de cele precedente. Spre deosebire de el, Mario Verdone încearcă o sistematizare a întregii opere a lui Ernst Lubitsch căutîndu-i caracteristicile pînă în cele mai intime fibre ale filmelor sale.

Fiecare revistă conţine o filmografie şi o bibliografie a cineastului respectiv. Ceeace ridică publicaţia la nivelul unei cercetări serioase.Studiul este însoţit de texte definitorii ale sau despre cineast.

Ancorată, se pare, definitiv în această formulă, revista „Premier Plan" oferă cititorilor săi în fond nişte volumaşe a căror apariţie periodică se organizează cu timpul într-o istorie sui-generis a marilor realizatori. Îndepărtîndu-se, prin formula sa, de abordarea informativă asupra actualităţii cinematografice, şi prin aceasta de profilul obişnuit al unui periodic, „Premier Plan" a întreprins o operă culturală de reală valoare. Mai mult carte decît revistă, această publicaţie în serie merită toată atenţia celor interesaţi de problemele artei filmului.

**Ion BARNA**




# MERII SĂLBATICI

O PRODUCȚIE A STUDIOURILOR BUCUREȘTI. Scenariul: Vasile Rebreanu. Regia: Alecu Croitoru. Imaginea: Octavian Basti. Muzica: Liviu Glodeanu. Decoruri: Elena Forțu. Cu: Dana Comnea, Ștefan Ciubotărașu, Silviu Stănculescu, Emanoil Petruț, Toma Dimitriu, Ileana Stana Ionescu, Draga Olteanu, Gheorghe Radu, Ernest Maftei.



COPERTA I:
Alain Delon — neuitatul interpret a lui Rocco din *Rocco și frații săi* și a lui Tancredi din *Ghepardul* va deține dublul rol principal în filmul *Laleaua neagră*.



COPERTA a IV-a:
Regizoarea Elisabeta Bostan autoarea filmelor *Puștiul*, *Năică* și *Amintiri din copilărie* (foto Spitzer Clara).

■ CINEMA, revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ecaterina Oproiu ■ Redactor artistic: Vlad Mușatescu ■ Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu ■ Redacția și administrația: București, Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei.

41.017

cinema
nr. 5
ANUL III (29)
revistă lunară de cultură cinematografică

